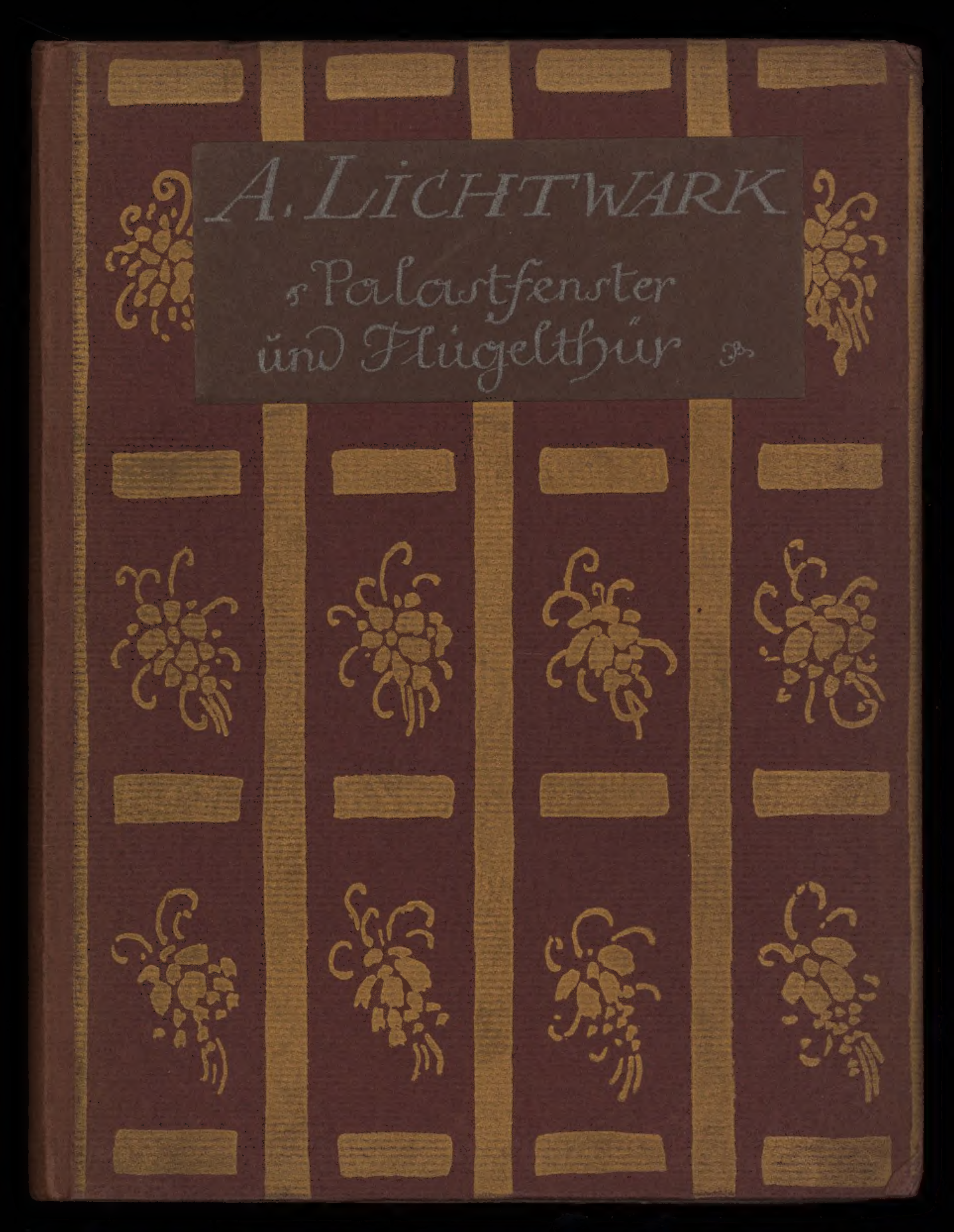

A. LICHTWARK
Palastfenster
und Flügelthür

SCHRIFTEN VON ALFRED LICHTWARK

Schongauer, Dürer, Rembrandt (gemeinschaftlich mit J. Janitsch) Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1885.

Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1887.

Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1892.

Verzeichnis der neueren Meister der Kunsthalle. — Geschichte und Organisation des Instituts. Hamburg, Lütcke & Wulf, 1897.

DIE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG. STUDIEN. AUS DEN VORTRÄGEN AN DER KUNSTHALLE. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Die Seele und das Kunstwerk. — Boecklinstudien. 3. Auflage. 1902. M. 2.50.

Die Erziehung des Farbensinns. 3. Aufl. 1905. M. 2.50.

Palastfenster und Flügeltür. 3. Aufl. 1905. M. 4.—.

Drei Programme. 1902. M. 3.—

Aus der Praxis. 1902. M. 4.—.

Makartbouquet und Blumenstrauss. 2. Auflage. 1905. M. 2.50.

Eine Sommerfahrt auf der Yacht Hamburg. 1905.

Der Deutsche der Zukunft. 1905.

Wege und Ziele des Dilettantismus. 1894. M. 2.20.

Blumenkultus. — Wilde Blumen. 2. Auflage. 1902. M. 3.20.

Vom Arbeitsfelde des Dilettantismus. 2. Aufl. 1902. M. 2.50.

Die Wiedererweckung der Medaille. 1897. M. 3.—.

Deutsche Königsstädte. 1898. M. 3.—.

Hamburg — Niedersachsen. 1897. M. 2.—.

Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. 5. Auflage. 1904. M. 4.—.

Die Bedeutung der Amateurphotographie. 1894.

ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT FÜR DIE KREISE DER KUNSTHALLE UND NICHT IM BUCHHANDEL.

Ph. O. Runges Pflanzenstudien. Mit 7 Tafeln. Hamburgische Liebhaberbibliothek 1895.

Studien. 1. Band. Hamburg 1896. 2. Band. Hamburg 1897. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 12 Bände. Hamburg 1895, 1898 und 1905.

Das Bildnis in Hamburg. 2 Bände mit 30 Kupferlichtdrucken und gegen 150 Netzätzungen. Hamburg 1898. Herausgegeben vom Kunstverein.

Meister Francke (1424). Mit 22 Abbildungen. Hamburg 1899.

Matthias Scheits. Mit 45 Abbildungen. Hamburg 1899.

Julius Oldach. Mit 46 Abbildungen. Hamburg 1899.

DIE GRUNDLAGEN
DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG

PALASTFENSTER UND FLÜGELTÜR

ALFRED LICHTWARK · DIE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG

PALASTFENSTER UND FLÜGELTÜR

DRITTE AUFLAGE

BERLIN 1905 · BRUNO CASSIRER

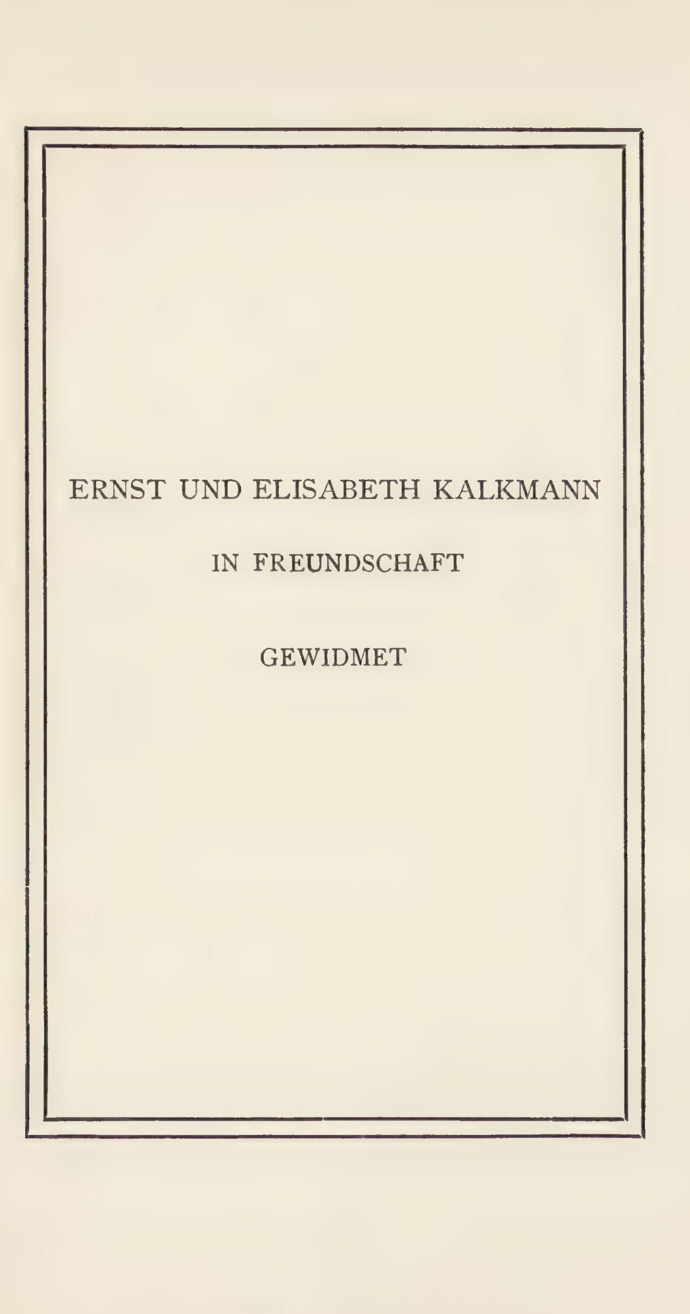
ALFRED LICHTWARK

PALASTFENSTER UND FLÜGELTÜR



DRITTE AUFLAGE

BERLIN 1905 · BRUNO CASSIRER


ERNST UND ELISABETH KALKMANN

IN FREUNDSCHAFT

GEWIDMET

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Für den Neudruck ist der Text der ersten Auflage überarbeitet, und hie und da sind Zusätze und einzelne Kapitel eingefügt worden.

Das auf Seite 84 abgedruckte Ausschreiben der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde, die Erlangung künstlerischer Entwürfe für das einfache Landhaus bezweckend, hat das gewünschte Ergebnis nicht gehabt, weil der Hamburger Architektenverein seinen Mitgliedern von der Beteiligung abgeraten hatte. Nur drei Architekten hatten daraufhin Entwürfe eingesandt.

Die Gründe, die im Sitzungsbericht des Architektenvereins (Deutsche Bauzeitung 1899 Seite 303) angeführt werden, wenden sich nicht gegen den künstlerischen Inhalt des Ausschreibens, sondern gegen Formalien. „Das Ausschreiben stehe im Widerspruch mit den Verbandsgrundsätzen für öffentliche Konkurrenzen. Es sei keine Jury ernannt, es sollten keine Preise verteilt werden, vom Architekten würden Leistungen und sogar die Übernahme bindender Verpflichtung gefordert, sein Projekt

zu dem veranschlagten Preise auszuführen. Irgend ein Gegenwert für diese Leistungen werde nicht gewährt."

Der ausführliche, überaus lehrreiche Sitzungsbericht der Bauzeitung gibt genauere Auskunft.

Von der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde ist beschlossen worden, zu gegebener Zeit das Ausschreiben in einer Form zu erneuern, die den Mitgliedern des Architektenvereins die Beteiligung ermöglicht. Sie ist nach wie vor der Meinung, dass es keine Besserung unserer Zustände geben kann, wenn nicht der Auftraggeber (der Bauherr) ernstlich mitarbeitet.

Die Architektur hat nur so lange künstlerische Meisterleistungen zu Wege gebracht, wie sie einem einsichtigen Willen des Bauherrn diente. Sie verfiel mit dem Moment, wo dieser Wille nicht mehr vorhanden oder von der Einsicht getrennt war.

LICHTWARK

ERSTER TEIL

EINLEITUNG

In Deutschland ist das Antlitz der künstlerischen Bildung immer noch nach Athen und Rom oder nach London und Paris gerichtet. Dort sind wir zu Hause, dort wissen wir genau Bescheid, dort holen wir uns die Masse, mit denen wir das Unsere missmessen, und die Meinungen, aus denen wir das Unsere missverstehen.

Die Beschäftigung mit deutschen Dingen ist um so weniger beliebt, je näher sie liegen und je wichtiger sie deshalb eigentlich sind. Das weitsichtig gewordene deutsche Auge weilt am liebsten am fernsten Horizont, und gern schweift die Phantasie noch darüber hinaus.

An einer Zeitungsnotiz über Ausgrabungen in Chaldäa berauschen Millionen deutscher Zeitungsleser. Aber das regt niemand auf, dass überall in Deutschland gerade in unseren Tagen eine köstliche heimische Bauweise zugrunde geht, die für unsere künstlerische Zukunft wichtiger ist, als alles, was unter den Trümmern Ninivehs verborgen liegt.

Wenn schon der Grundstoff des Deutschen in unserer künstlerischen Bildung schwach vertreten ist, so

pflegt der des Heimatlichen ganz zu fehlen. Eine gesunde künstlerische Bildung müsste aber in München auf münchnerischem, in Nürnberg auf nürnbergischem, in Hamburg auf hamburgischem Boden stehen.

In Hamburg wäre es besonders nötig. Denn da sich in der Malerei und Architektur die höchste Bildung in Hamburg bisher nicht erwerben lässt, bleiben die Begabungen, die Hamburg hervorbringt, dem Einfluss der zufällig gewählten auswärtigen Lehranstalten überlassen. Was sie dort gelernt haben, bringen sie mit und wenden sie an. Alle Versuche, eine heimische Tradition zu bilden, sind darüber in die Brüche gegangen.

Wenn ein auswärtiger Künstler nach Hamburg kommt, setzt ihn das architektonische Gesamtbild der modernen Stadt zunächst in Verwirrung. Er sieht Nachbildungen von allem, was irgendwo in der Welt Geltung hat. Aber das Hamburgische fehlt. Es findet sich schliesslich nur aus älterer Zeit in der Michaeliskirche, der St. Georger Kirche, den „Sonninschen" Häusern, den Schiffer- und Fischerhäusern der Umgebung. Und gerade dies und fast nur dies zieht den Künstler an.

An der Beobachtung dieser alten heimischen Kunst sollte bei uns das Interesse des Laien für die Architektur geweckt werden.

Den Anfang müsste er jedoch nicht mit den Monumentalbauten, sondern mit den Wohnhäusern machen. Denn in der Architektur — wie in der bildenden Kunst überhaupt — pflegen bei unserer Erziehung die Ele-

mentarklassen übersprungen zu werden. Der gebildete Deutsche kann in der Architektur meistens über alle die Dinge mitreden, auf die es eigentlich gar nicht ankommt, Säulenordnungen, Stilfragen und dergleichen, und seine Teilnahme, sein Verständnis und sein Gefühl versagen, sowie an die eigentlich künstlerischen Fragen gerührt wird. — Geht es übrigens den meisten Architekten besser?

Architektur sind aber nicht nur der Markusdom und die Peterskirche, der Palazzo Pitti und der Louvre, sondern ebensogut das schlichte bürgerliche Wohnhaus, ja, für uns noch mehr, denn das Hemd ist uns näher als der Rock.

Wollen wir der kommenden Generation eine künstlerische Bildung geben, die praktisch wirksam wird, so muss im architektonischen Teil mit den Elementen der bürgerlichen und der heimatlichen Baukunst angefangen werden. Zuerst sollte vorhanden sein, was das Leben gebraucht. Die architektonische Bildung des Deutschen muss am Fischer- und Schifferhaus, am Bauern- und Bürgerhaus seiner nächsten Heimat gewonnen werden. Dass er die Schönheit dieser Grundformen unserer Baukunst verstehen, fühlen und lieben lernt, ist wichtiger für ihn und für die deutsche Kunst, als dass er über den griechischen Tempel oder den Florentiner Palast Bescheid weiss.

An die Grundlagen des Bedürfnisses und an die überall vorhandene, aber fast schon verwischte örtliche

Überlieferung möchten die hier zusammengestellten Aufsätze erinnern.

Sie wenden sich nicht an den Fachmann, sondern an den Laien. Ihr Zweck ist nicht Belehrung, sondern Anregung. Sie gehen deshalb nicht vom Allgemeinen und Fernen, sondern vom Naheliegenden und Örtlichen aus; sie streben keine systematische Abrundung und Vollständigkeit an, sie versuchen vielmehr, beim Hausbau und bei der Hauseinrichtung auf einige Hauptpunkte hinzuweisen, an denen die eigene Arbeit beginnen kann.

Der Inhalt geht zum grössten Teil auf eine Reihe öffentlicher Vorträge zurück, die ich unter dem Gesamttitel: Einführung in die moderne Kunst und die Kunst als wirtschaftliche Macht 1891 und 1892 in der Kunsthalle gehalten habe. Im Laufe der nächsten Jahre erschienen die Aufsätze im Pan, im Kunstwart, in der dekorativen Kunst und im Jahrbuch der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde. Im allgemeinen liegen die Zustände von 1890 bis 1895 der Betrachtung zugrunde. Manches, was damals frommer Wunsch war, ist heute schon Erfüllung.

PALASTFENSTER
UND
FLÜGELTÜR

Unsere bürgerliche Architektur hat in den letzten fünfundzwanzig Jahren sehr grosse, aber leider sehr einseitige Fortschritte gemacht. Denn während die Einrichtungen in Keller und Küche, in Bade- und Schlafzimmer allem, was unseren Vätern in ihrer Jugend genügen musste, unendlich überlegen sind, hat die Durchbildung der Wohn- und Gesellschaftsräume keinerlei wesentliche Verbesserung erfahren. Sie sind weder praktischer noch schöner geworden, ja, es will mir scheinen, als ob im Grunde das künstlerische Niveau eher noch gesunken wäre.

Die falsche Fährte, die unsere bürgerliche Baukunst in der Nachahmung fürstlicher Pracht eingeschlagen hatte, wurde bei vermehrtem Wohlstand der Bevölkerung weiter verfolgt, und was anfangs ein beklagenswertes Missverständnis war, artete aus zu systematischer Barbarei.

Wollen wir zu gesunderen Zuständen zurückkehren, so müssen wir die Punkte zu erkennen suchen, wo die

Besserung einzusetzen hat. Es ist dies nicht zunächst die Ausstattung des Hauses, denn erst muss ein Haus da sein, das sich vernünftig und künstlerisch ausstatten lässt, auch nicht der Stil, mit dem die Fassade verziert wird, denn er ist für das Innere, auf das es ankommt, völlig gleichgültig.

Den Ausschlag gibt die Gestaltung und Beleuchtung der Innenräume.

Diese aber ist abhängig von der Behandlung der Fenster und Türen, und wenn unsere Baukunst unzulänglich bleibt und trotz aller stilistischen Totensprünge nicht vom Flecke kommt, so rührt es von der grundsätzlichen Verkehrtheit der Anlage der Licht- und Verkehrsöffnungen her.

Wir dürfen eine Wendung zum Besseren nicht vom Architekten allein erwarten. Mehr als jeder andere Künstler ist er abhängig von den Bedürfnissen, dem Geschmack und den guten Willen seiner Auftraggeber.

Es gilt deshalb, zunächst im deutschen Bürgerstande die Erkenntnis zu verbreiten, dass neunzig vom Hundert der Räume in unseren Neubauten beim besten Willen und bei Aufwand grosser Mittel behaglich — geschweige denn künstlerisch — nicht eingerichtet werden können, weil Fenster und Türen es nicht gestatten.

*

Das Fenster gehört zugleich dem Aussen- und dem Innenbau an. Es ist der Angelpunkt, um den sich der Entwurf des Baumeisters dreht oder drehen sollte.

In der Fassade bildet es die rhythmisch verteilten Dunkelheiten, die mächtiger als alle Säulen, Ornamente und Gesimse den Charakter bestimmen. Wenn aus der Ferne gesehen alle Schmuckformen in die Masse der reflektierenden Wand zurückgesunken sind, sprechen immer noch die dunklen Flecke der Fenster, die kein Licht zurückstrahlen. Und im Innenraum kommen weder Estrich, Wand, Decke noch Tür gegen das Fenster auf. Es steht unter ihnen wie ein lebendiges Wesen unter leblosen Dingen und hat an sich Gewalt, den Raum gross oder klein, behaglich oder widerwärtig, künstlerisch oder banal erscheinen lassen.

Unsere moderne Architektur aber gefällt sich in einer auffallenden Nichtachtung gerade dieses ausdrucksvollsten Baugliedes.

Sie kennt im Grunde nur noch eine Form, die des italienischen Palastfensters, und hat alle die mannigfaltigen Bildungen aufgegeben, die in den letzten Jahrhunderten dem Bedürfnis unseres Klimas, unserer Lebensgewohnheiten und unserer künstlerischen Empfindung entsprossen waren.

Das Fenster wird ausschliesslich als ein Teil der Fassade aufgefasst, wo es gleich den Säulen und dem Gebälk ausschliesslich als Schmuckform verwandt wird. Es hat nicht mehr die Form und Grösse, die der Raum

verlangt, den es erhellen soll, sondern es muss sich nach dem Rhythmus des Fassadenschemas richten. Es sitzt nicht mehr an der Stelle, wo der Innenraum es nötig hat, sondern da, wo die Fassade es verlangt.

Ob es mit romanischem Rundbogen, mit gotischem Spitzbogen oder Eselsrücken, ob es mit geradem Sturz oder in orientalischer Hufeisenform — die ja auch vorkommt — abgeschlossen wird, bleibt sich ganz gleich. Und je mehr Fenster ein Zimmer hat, desto höher wird es geschätzt. Das einfenstrige Zimmer kommt nur bei kleinen Wohnungen als Notbehelf vor. Die Gewöhnung an unsere unwirtlichen Zustände ist so fest eingewurzelt, dass das Publikum keine anderen als zweifensterige Zimmer haben will. Es gibt Städte, in denen die Miete nach der Zahl der Fenster berechnet wird. Auch dieser Fluch, der auf unserer bürgerlichen Architektur lastet, geht auf die Nachahmung der regelmässigen Fassade des italienischen Palastes zurück. Es ist mir mehrfach vorgekommen, dass namhafte Architekten diesen Sachverhalt rundweg geleugnet haben. Das breite nordische Fenster mit hoher Fensterbank als einzige Lichtquelle existiere nur in der Einbildung. Wie muss der Unterricht auf unseren Bauschulen beschaffen sein, wenn so wichtige und offenbare Tatsachen gänzlich unbekannt sind? Wenn der exotische Charakter der schmalen hohen Fenster unseres Bürgerhauses geleugnet wird, so ist das gerade so, wie wenn einer, der nichts als unser heutiges Deutsch kennt, be-

haupten wolle, die Fremdwörter wären deutschen Ursprungs.

Wäre die Möglichkeit vorhanden, dass die Fenster aller der stolzen Paläste unserer Grossstädte nach dem Bedürfnis der Innenräume umgebaut würden, unsere ganze Architektur hätte mit einem Schlage ein anderes Gesicht, denn die Tyrannei der Fassade, die als ein Ding an sich und nicht als Ausdruck des Grundrisses behandelt wird, wäre gebrochen. Es gäbe kein Wohnhaus mit Säulen mehr.

*

Der leitende Architekt einer grossen norddeutschen Stadt hat vor nicht langer Zeit in einer öffentlichen Versammlung eingestanden, dass er es längst aufgegeben habe, sich um die Ausgestaltung der Innenräume zu kümmern. Jede Anstrengung sei verlorne Liebesmüh. Sobald der Architekt das Haus verlassen habe, zöge der Tapezier ein, und diesem Selbstherrscher zu begegnen, habe er seine Kraft je länger je mehr erlahmen gefühlt.

Damit hatte der alte Herr den Finger auf die schwärende Stelle gelegt. Der grösste Feind unserer Innen- und damit unserer Aussenarchitektur ist heute die Stoffgardine. Im Augenblick, wo sie fortfällt oder nur zurückgezogen wird und in geraden Falten zur Seite herunterhängt, muss an die Umgestaltung des Fensters

Hand gelegt werden, denn die Langeweile der Fensterform und die Schablonenhaftigkeit in der Behandlung der Fensterlaibung sind nur zu ertragen, solange die ganze Geschichte mit dem Liebesmantel der Stoffgardine verhüllt wird. Ist das Fenster erst wieder frei, so versteht sich von selbst, dass seine Form wieder Problem wird und dass die Profile des Holzwerkes und der Ton des Anstrichs einer erneuten Aufmerksamkeit bedürfen.

Wie köstlich wurden in alten Lübecker, Lüneburger und Hamburger Häusern — um das mir Nächstliegende zu nennen — die Stützen der breiten Fenster ausgebildet! Zur Renaissancezeit mit geschnitzten Basen und Kapitellen, später als lustige Holzsäulen mit geschnitzten und vergoldeten Kapitellen. Und die Profile waren so zart und originell, wie bei den feinsten Möbeln.

Das dunkle Zimmer hat schliesslich dazu geführt, dass das Holzwerk des Fensters dunkel holzfarben, unter Umständen sogar schwarz gestrichen wurde.

Nur die kleinen Leute, wie die Fischer und Schiffer am Nord- und Ostseestrand, die ihre naive Freude an der Farbe nicht aufgeben, sind der alten Gewohnheit treu geblieben, ihre Fenster weiss, blau, grün oder in irgend einer anderen kräftigen Farbe zu streichen.

Ein breites unverhülltes Fenster mit sorgfältiger origineller Ausbildung der hölzernen Stützen und Laibungen, mit weissem, rotem, grünem oder blauem Anstrich der Rahmen, der Laibung und der Fensterbank

wird in Zukunft den Ausgangspunkt für den farbigen Aufbau des Innenraumes abgeben.

*

Fällt die Gardine, so bietet sich die Möglichkeit, eine alte untergegangene Vorrichtung wieder zu Ehren zu bringen und als Mittel zur Erzielung künstlerischer Wirkungen wieder zu verwenden.

Das sind die äusseren und inneren Fensterladen.

Für die Ausbildung der Fassade sind die äusseren Fensterladen von allerhöchstem Wert.

Sie sind als koloristische Mächte die geschworenen Feinde der Klebearchitektur. Eine Fassade mit grünen, blauen oder roten Fensterläden kann nur koloristisch ausgebaut werden. Was für wunderbare Wirkungen diese Motive ermöglichen, lässt sich noch heute überall, wo es keine akademisch gebildeten Architekten gibt, z. B. in der Fischer- und Schifferarchitektur der Dörfer an der Unterelbe und der Bergstädte des Harzes beobachten. Sind die Wände weiss gestrichen, so erhalten die Läden den Ton des Ochsenblutes, bei roten Ziegelwänden wird ein sattes Grün bevorzugt, ist der Wandanstrich nach gelb oder grün getönt, so erfindet die Phantasie die passenden dunkelblauen, dunkelgrünen oder dunkelroten Töne für die Fensterläden.

Im Innenraum machen die Fensterläden die Roll- und Schiebevorrichtungen überflüssig, die, wie aller Be-

hang, einer künstlerischen Durchbildung des Rahmenwerkes im Wege stehen. Und die breite Fläche der verschlossenen Läden bietet ein Feld für eine sehr wirkungsvolle Bemalung und Vergoldung.

Auf diese Reste einer untergehenden heimischen Kultur muss immer wieder hingewiesen werden. Die Engländer haben ihr bürgerliches Wohnhaus auf der Basis der Cottage, des einfachen Landhauses, aufgebaut, indem sie alle künstlerischen Keime mit grosser Vorsicht und Umsicht und mit höchstem Geschmack entwickelt haben. Unser Landhaus, das wir mit pompös klingendem Namen Villa zu nennen pflegen, steckt bis über die Ohren im Akademismus, und statt plattdeutsch, fränkisch, schwäbisch oder thüringisch zu reden, stammelt es ein wüstes Gemisch von Griechisch, Italienisch und Französisch.

*

Als eine Nachahmung französischer Fensteranlagen dürfen die meist viel zu niedrigen Fensterbänke angesehen werden.

In Frankreich behandelt man das Fenster gern als Tür, durch die man auf den Balkon oder die Gartenterrasse hinaustritt. Die Scheiben gehen dann meist bis auf den Boden. Derartige Anlagen in Räumen nachzubilden, die auch im Winter benutzt werden sollen, verbietet bei uns das Klima. Sie sind auch in Frank-

reich ein Import aus Italien. Solange die französische Architektur selbständig und naiv war, hielt sie im Norden zum breiten Fenster und zur hohen Fensterbank. Das lässt sich noch heute in allen nordfranzösischen Provinzialstädten nachweisen.

Da wir nun seit einer Generation überall ausser den früher üblichen Tüllgardinen auch noch schwere Stoffgardinen verwenden, und da die Sitte besteht, diese oben dicht zuzuziehen und sie nur unten, eben oberhalb der niedrigen Fensterbänke zurückzunehmen, so haben unsere Zimmer ein durchaus falsches Licht. Alle Helligkeit sammelt sich auf den kleinen Fleck des Fussbodens vor der niedrigen Fensterbank, und auch weiterhin ist der Fussboden die hellste Masse. Die Wände erhalten von ihm reflektiertes Licht, soweit sie nicht ganz dunkel bleiben. Unsere Möbel, dunkel stehend oder durch den Widerschein von unten beleuchtet, können dabei nicht zur Wirkung kommen, von den Bildern gar nicht zu reden. Es kommt dann noch hinzu, dass die beiden Fenster, ohne die man nicht glaubt auskommen zu können, zusammen ein zerrissenes, unruhiges Licht geben, das sich mit dem einheitlichen Lichteinfall des einen nordischen Fensters nicht vergleichen lässt.

Und wie die Lebewesen, die sich in dunklen Höhlen aufhalten, schwachsichtig oder blind werden, so hat sich auch unsere Zimmerausstattung der Lichtlosigkeit angepasst. Sie kann die Helligkeit, die zur Reinmachezeit durch die unverhüllten Fenster fällt, gar nicht mehr ver-

tragen, weder der Form noch der Farbe nach, und die Hausfrauen müssen sich beeilen, die Dämmerung, in der sich unsere Möbel wohl fühlen, wiederherzustellen.

Wenn wir uns entschliessen, zu den hohen Fensterbänken zurückzukehren, wäre der Bann gebrochen. Hohe Fensterbänke vertragen sich weder mit dem Format unserer Fenster, noch mit der Form unserer Gardinen.

Die Fenster müssten sofort breiter und höher werden, wenn überhaupt noch Licht ins Zimmer fallen soll, und damit wäre der Anschluss an die alte heimische Tradition der Zimmerbeleuchtung wieder gewonnen.

Im ganzen Norden herrschte der Grundsatz, möglichst viel Licht einzulassen, zugleich aber auch den behaglichen Abschluss nach aussen durch die hohe Fensterbank zu betonen. Die Aussenwand mit ihren zwei Fenstern, ihren niedrigen Fensterbänken, ihren dunkeln Vorhängen, ihrem Wandspiegel, der ungemütlichste, zerrissenste Platz in unsern Zimmern, ist hei hohen Fensterbänken der gemütlichste. Es geht kein Stückchen Wand mehr verloren, die ganze Fensterseite kann für die Bewohnung ausgenutzt werden.

In den modernen Zimmern haben nur die Füsse gutes Licht, die es gar nicht brauchen, in den alten hatte es der Kopf. Im modernen Zimmer wird die eigentliche Lichtquelle, das Stück Himmel über Dächern oder Bäumen, grundsätzlich verdeckt, dafür hat man die dunkeln oder reflektierenden Wände der gegenüberliegenden Häuser vor Augen. Nur unsere Barbarei ver-

mag das scheussliche Licht einer zurückstrahlenden Wand auszuhalten. In den alten sieht, wer am Fenster sitzt, von der Strasse und den Häusern wenig oder gar nichts, aber er sieht Himmel und Wolken. Wunderbar bewegt beim breiten, hohen, unverhüllten Fenster mit hoher Fensterbank den Sitzenden der Ausblick auf Baumwipfel, die in den Himmel ragen. Man wird nicht müde, die Stimmungen dieses geschlossenen Bildes auf sich wirken zu lassen und lebt im behaglich abgeschlossenen Raum das ganze Leben der Landschaft mit.

Um diese Wirkung zu erreichen, muss aber das Fenster bis zur Decke hochgeführt werden. Dies bietet dann zugleich den Vorteil, dass durch Kippscheiben die verdorbene Luft, die sich unter der Decke aufhält, rasch und sicher abgeleitet werden kann.

Wie viel feiner in solchen Räumen die Beleuchtung ist, haben unsere Maler weit eher entdeckt, als unsere Architekten und unser Publikum. Eine Zeitlang war der Hintergrund eines breiten Fensters mit hoher Fensterbank und ohne Gardinen der eiserne Bestand für den Maler von Innenräumen.

Dass die Maler die Poesie des nordischen Fensters schon gefühlt und ausgedrückt haben, ist ein grosser Trost. Auf Bildern mag das Publikum sie jetzt schon leiden, nun wird es auch bald in Wirklichkeit sie vertragen und lieben lernen, und ist es erst so weit, dann ist die Sache der heimischen Architektur gewonnen.

Für ihre Werkstätten sind die Maler längst zum

alten nordischen Grundgesetz der breiten Fenster mit hohen Fensterbänken zurückgekehrt. Und in diesen gutbeleuchteten Räumen malen sie Bilder, die nachher in unseren schlechtbeleuchteten Zimmern mit den dunklen Wänden und den starken Reflexen vom Fussboden zur Wirkung kommen sollen, ein unerträglicher Widerspruch.

Wenn man heute in den Gartenvorstädten Berlins die ersten vereinzelten Versuche nordischer Fenster sieht, wird man dcn Gedanken nicht los, wie viel Mühe der Architekt gehabt haben mag, seinen Auftraggeber oder dessen Frau zu überreden.

*

Wäre unser Publikum daraufhin erzogen, sich in jedem Falle deutlich vorzustellen, wie die Räume, die der Architekt zeichnet, nachher aussehen werden, dann würden sicherlich eine ganze Reihe von Fensterformen und Kombinationen in Wegfall kommen.

Es kommt ja auch jetzt schon vor, dass einmal eine breitere Fensteröffnung aus Rücksicht auf die Gestaltung der Fassade angelegt wird, aber man pflegt sie durch eine oder zwei als Stützen hineingestellte Säulen zu verderben. Von aussen mögen sie sich als Ornament ganz gut machen, solange man die Fassade eben nur als Spiel der zeichnenden — nicht der bauenden — Phantasie ansieht. Aber nach innen wirken sie entsetz-

lich und würden nicht zu ertragen sein, wenn der Tapezier nicht mit drei Fach Wollgardinen einspränge. Stützen, die so stark sind, dass das umflutende Licht sie nicht mehr aufhellt, und die als dunkle Schatten erscheinen, rufen durch den Gegensatz die unangenehme Wirkung des grellen Lichteinfalles hervor.

Noch beleidigender wirken die kleinen Erker mit drei Fach Fenstern, einem in der Mitte und zwei schräge zur Seite. Arme Augen, die gezwungen sind, das Licht, das diese Anlage gibt, zu ertragen, arme Nacken und Rücken, die den Zug aus den Ritzen der Fenster hinter ihnen aushalten müssen. Es gehört zu den rätselhaftesten Ereignissen der Weltgeschichte, wie jemand auf die Torheit dieser Anlage kommen, und wie sie in den eisernen Bestand der architektonichen Formensprache aufgenommen werden konnte. Auch die Erker sind zum besten des Innenraumes da, nicht bloss zum Schmuck der Fassade. Ein Erker, der nicht mit Behagen bewohnt werden kann, ist ein Unding. In den alten Häusern unserer Gegend waren die Erker sehr geräumig, hatten rechteckigen Grundriss und hohe Fensterbänke.

Alles, was man über diese Dinge sagen kann, ist von Grund aus trivial. Aber es ist tragisch, dass es noch gesagt werden muss.

*

Was unsere Zimmer dann aber völlig unbewohnbar macht, ist der Mangel an Wandfläche und an Ecken. Es ist schon viel, wenn ein Zimmer eine grosse ungebrochene Wand enthält. Wer in eine neue Wohnung zieht hat sich regelmässig mit der Unzulänglichkeit der Wandfläche herumzuschlagen. Er kann seine Möbel nicht stellen und seine Bilder nicht hängen. Eine Ecke nimmt der Ofen, zwei Ecken nehmen die Fenster, die vierte geht durch eine Tür verloren. Die zierliche und bequeme Form der Eckschränke musste aufgegeben werden, die behagliche Eckanordnung des Sofas kann sich bei uns nicht einbürgern. Unser Zimmer ohne Ecken und Wände löst das Problem des berühmten Messers ohne Griff, dem die Klinge fehlt.

Schon die deutschen Theoretiker des vergangenen Jahrhunderts verlangen bei uns, dass jedes Zimmer mindestens zwei Ausgänge habe. Begründet wird diese Forderung mit dem Hinweis, es könnte für den Bewohner der Fall eintreten, dass er seiner Toilette wegen oder aus anderen Ursachen das Zimmer schnell auf einem zweiten Eingange zu verlassen hätte. Auch in unserem Jahrhundert hört man diese Begründung wiederholen, die auf den traurigen Kulturzustand des Sichgehenlassens hinweist. Wer sein Schlafzimmer verlässt, muss sich vor aller Welt sehen lassen können. Diese Rücksicht auf schlechte Angewohnheiten ist die eine Ursache der vielen Türen in deutschen Zimmern.

Eine zweite ist: die Nachahmung fürstlichen Lebens-

zuschnittes. Man will möglichst viele ineinander gehende Zimmer haben, eine Enfilade, wie sie in den Schlössern angestrebt wurde.

Auch hier liegt ein Missverständnis vor. Freilich liegen die Säle und Zimmer der Schlösser in langer Reihe, und jedes hat nahe am Fenster zwei Flügeltüren. Aber der Raum zwischen diesen Türen und der Rückwand ist ganz intakt, und er war es, der zum eigentlichen Aufenthalte diente. Die Passage wurde an der kalten Fensterseite des Zimmers durch den Raum geleitet, um die darin Weilenden nicht zu belästigen. Führte ausnahmsweise hinten eine Tür nach dem Korridor, was der Bequemlichkeit wegen hier und da vorkam, so war's immer eine Tapetentür, die das behagliche Gefühl der Abgeschlossenheit nicht zerstörte und die bei Gesellschaften nicht benutzt wurde. Bei der Grösse der Räume fielen die Flügeltüren am Fenster nicht ins Gewicht, und der Platz am Fenster diente nicht zum Aufenthalt, was bei der Beurteilung der Palastzimmer nicht vergessen werden darf. Man kann sich leicht vorstellen, wie angenehm geschützt und sicher man sich in diesen Prunksälen selbst bei grossen Gesellschaften fühlte. Der Verkehr an der Fensterseite entlang störte niemand von denen, die sich weiter hinten im Saal aufhielten. Bei uns fordert das Gesetz, dass die Flügeltüren mitten in die Wände gelegt werden, so dass bei einer Reihung von Zimmern nur die beiden äusseren einen ruhigen Aufenthalt bieten. Für

unser tägliches Leben wären freilich die Türen in der Nähe der Fenster noch störender. Zwei Fenster, die fast die ganze Fensterwand füllen, zwei Türen nahe an den Fenstern: gäbe es wohl eine grössere Torheit für unsere Wohnzimmer?

Im Palast war diese Anlage vernünftig, weil die Fensterwand nicht gebraucht wurde oder so tiefe Fensternischen hatte, dass man darin sitzend vor der Passage geschützt war. Heute ist geradewegs umgekehrt von der Benutzung des Fensterplatzes auszugehen. Die Türen sollten möglichst weit vom Fenster entfernt liegen, denn beim Lesen und Arbeiten will man dem Fenster nahe sein und dort nicht durch die Aus- und Eingehenden gestört sein.

Die dritte Ursache der verschwenderischen Ausbildung der Türen in unseren Wohnräumen ist die fatale Rücksicht auf grosse Gesellschaften. Man macht sich das tägliche Leben zur Qual, um ein paarmal im Winter durch geöffnete Flügeltüren Grossräumigkeit heucheln zu können. Und was für Flügeltüren! Zwei Flügel gelten für sehr mässig, die Regel sind schon Falltüren aus sechs Teilen, die eine ganze Wand einnehmen. Sind sie geschlossen, so ist mit den beiden Räumen, die sie verbinden gar nichts anzufangen. Das Ungeheuer von Tür lässt nichts neben sich aufkommen. Sind sie zurückgeschlagen, so fressen sie ein gut Stück Wand.

Die Flügeltüren sind für den Innenraum zum Ornament an sich geworden wie die Fenster für die Fassade.

Mir sind Fälle bekannt, wo der Architekt majestätische, aber blinde Flügeltüren rein der Symmetrie halber als Schmuck angebracht hat.

Sollte man nicht denken, das Zimmer müsste eigentlich nicht für eine Benutzung bei grosser Geselligkeit sondern in erster Linie für das Behagen des täglichen Aufenthaltes angelegt sein? Gehen wir von diesem Standpunkte aus, so genügt eine Tür in den allermeisten Fällen vollständig.

Eine Tür weit vom Fenster entfernt und ein Fenster mit hoher Fensterbank, das gibt den behaglichen Innenraum, den wir gar nicht mehr kennen.

Wir brauchen nur das englische Haus anzusehen, um zu erkennen, dass sich's sehr wohl in solchen Räumen hausen lässt. Für das Wohnhaus kennt der Engländer im Prinzip das Ineinandergehen der Zimmer nicht. Das Wohnzimmer liegt für sich, zum Esszimmer muss man über den Korridor oder durch die Halle. Grosse Gesellschaften in solchem Hause zu geben, wäre unmöglich, wenn nicht die Halle — das Treppenhaus — als Wohnraum eingerichtet wäre. Für das tägliche Leben und für die intimere Geselligkeit hat diese Anordnung unendliche Annehmlichkeit. Eine Hamburger Familie, die sich in England nach dem Plane eines hamburgischen Architekten ein Haus hatte bauen lassen, bekam, wenn bei Gesellschaften alle Flügeltüren offen standen, jedesmal den verwunderten Ausruf zu hören: Wie prächtig — aber wie ungemütlich! Man ist dort eben

daran gewöhnt, dass das Zimmer das Gefühl der Abgeschlossenheit erweckt. In Amerika hat man in jüngster Zeit die aufschlagenden sperrigen Türflügel, die wir durch die Einrichtung der Schiebetüren unschädlich zu machen suchen, ganz einfach weggelassen. Das ist jedenfalls vernünftig gehandelt, denn die Schiebetüren sind vom hygienischen Standpunkt aus mehr als bedenklich.

Also weg mit den Flügeltüren. Lieber, wenn eine Verbindung nötig ist, die Tapetentür, die ganz zu Unrecht verpönt worden ist.

*

Häuser sind zum Bewohnen, nicht zum Besehen da, hat vor dreihundert Jahren Baco den Engländern zugerufen. Für unsere deutsche Architektur ist das immer noch kein Gemeinplatz geworden.

Nur das Geschäftshaus, dieser neue Organismus, hat seine starken und unabweisbaren Bedürfnisse geltend zu machen gewusst. Im Monumentalbau wie im Privatbau herrscht die akademische Gedankenlosigkeit nach wie vor.

Auch uns stände der Weg zu einer bewohnbaren Architektur noch offen, den die Engländer mit der künstlerischen Entwicklung der Baugedanken (nicht der Ornamente) ihrer alten bürgerlichen und ländlichen Architektur beschritten haben, wenn nur nicht die übermächtige Gewöhnung an eine verwerfliche Tradition und die

ästhetische und praktische Bedürfnislosigkeit unseres Publikums jedes Bemühen lahm legte.

Möchte es gelingen, Unzufriedenheit mit der Eintönigkeit der Palastfenster und Misstrauen gegen die Schönheit der Flügeltüren in die Herzen zu sähen! Das Ideal für ein behagliches Zimmer zum Wohnen ist ein Fenster — so gross wie möglich — und eine Tür — so klein wie möglich.

BÜRGERLICHE BAUKUNST

Wir Deutsche sind ein unpraktisches Volk. Wenn wir nach langem Ringen und auf manchen Umwegen ein Ziel erreichen, pflegt es eine geschlagene Stunde zu spät zu sein.

Fast ein Jahrhundert lang haben wir gelassen zugesehen, wie der wertvollste alte Grundbesitz aus Kirchen, Klöstern, Rathäusern und alten Schlössern vom Handel in die ausländische Kulturwelt entführt wurde. Heute wird jedes wurmstichige Kruzifix, jeder morsche Grabstein im Reich inventarisiert, und wir beschränken uns nicht darauf, in den Hauptstädten das Allerbeste an noch erreichbaren Altsachen zu sammeln, sondern errichten fast in jeder Provinzialstadt kostbare Monumentalbauten, um allerlei Bodenrummel, dessen Wert zu dem des Museumbaues in keinem Verhältnis steht, prunkhaft aufzustellen. Wo er dann als ewiges Vorbild die Begriffe verwirrt.

Und während wir — zu spät — uns um die Rettung und Erhaltung von toten Dingen aus abgestorbenen Zeitaltern bemühen, die zum allergrössten Teil kaum den Historiker angehen, lassen wir die noch lebendigen und

lebensfähigen Ausläufer einer jüngstvergangenen Kulturepoche zugrunde richten. Überall studiert man das alte deutsche Bauernhaus und legt die Ergebnisse in dicken Bänden für den Gebrauch des Archäologen nieder. Hat man aber davon gehört, dass die Bauschulen, auf denen die Maurermeister gebildet werden, die die Bauernhäuser umbauen oder neu aufführen sollen, ihre Zöglinge anhalten, nach Möglichkeit die praktischen und künstlerischen Gedanken des alten Bauernhauses als Ausgangspunkt zu nehmen? Im Gegenteil, man füttert sie, wie der Augenschein lehrt, allerorten mit derselben zeitlosen Kunst. Nur im Königreich Sachsen scheint man von oben her Einhalt gebieten zu wollen.

Und noch schlimmer als mit der bäuerlichen steht es überall mit der bürgerlichen Baukunst. Jede Provinz besitzt aus dem vergangenen Jahrhundert, wenn nicht aus noch älterer Zeit, ihre eigenartigen künstlerischen Ausdrucksmittel für die Bedürfnisse des bürgerlichen Wohnhauses. Vor einem Jahrzehnt wiesen die kleineren Städte noch überall den einheitlichen Charakter einer gediegenen bodenwüchsigen Bauweise auf. Und heute erleben wir an allen Ecken und Enden, wie von den Bauschulen und Akademien ein unverantwortlich armseliger, unverständiger neuer Geschmack eindringt — wenn man es Geschmack nennen will —, das Vorhandene zerstört und an die Stelle einer gediegenen Überlieferung den charakterlosen Mischmasch unverstanden zusammengestohlener oder handwerkmässig

aus einer spielerigen Technik entwickelter Formen setzt.

In meiner engeren Heimat sehe ich das Unheil seit Jahren seinen Gang gehen. Was ist aus Blankenese geworden, dessen reiche einheimische Bauart alle Gedanken enthielt, aus denen ein verständiger Architekt das moderne bürgerliche Landhaus unserer Zeit hätte entwickeln können. Architekten und Maurermeister haben an Stelle der wundervollen, malerischen Fischer- und Schifferhäuschen die ödesten, plattesten Ausgeburten jeglicher Art von Akademismus gesetzt.

Warum können die Engländer eine heimische Bauweise am Leben erhalten und weiterentwickeln nach den Bedürfnissen jedes neuen Geschlechtes, und warum können wir es nicht?

Bei uns wird beständig experimentiert.

Ich weiss nicht, ob es in Norddeutschland eine Bauakademie oder Bauschule gibt, die nicht Architektur an sich lehrt, Antike, Gotik, Renaissance, sondern für den Hausbau auf die überall noch vorhandene Grundlage der heimischen bürgerlichen Bauweise hinleitet, ihre reichen entwickelungsfähigen Kunstmittel betont, studiert und weiterzubilden versucht.

Es steht zu fürchten, dass es wieder einmal zu spät sein wird, wenn unsere Theoretiker aus dem fernen Reich der Gotik und der Renaissance bis zu der uns zunächst liegenden Zeit vorgedrungen sind.

* * *

Seit einer Reihe von Jahren habe ich die Zustände am Nordabhang des Harzes zu beobachten Gelegenheit gehabt. Sie liefern ein typisches Beispiel für das, was in ganz Norddeutschland geschieht und unterlassen wird.

Vor allen bieten die beiden fast verschmolzenen Bergstädte Klaustal und Zellerfeld das lebendigste Bild des unseligen Übergangszustandes. Was an Ort und Stelle noch vorhanden ist an altem, gesundem Leben, und was sich an mörderischer Geschmacklosigkeit von aussen einzudrängen beginnt, springt beim ersten Besuch in die Augen.

Es ist ein lieblicher Fleck Erde, dessen Schönheit nicht den Ruhm hat, den sie verdient.

Wer von Goslar aus das meilenweit sich dehnende Waldgebiet hinaufsteigt, kommt eine halbe Stunde vor Zellerfeld auf einen breiten Fussweg, der, fest und wohlgepflegt wie in einem Stadtpark, vom Spiegeltal aus durch den Fichtenwald bergan führt. Auch der Wald selbst hat etwas Parkartiges. Der Wind streicht wegesuchend durch den schüchtern über die Steinhalden verteilten Baumstand, und das Sonnenlicht dringt ungehindert überall bis zum Boden, wo es im dichten Unterholz die silbrigen Rückseiten der Himbeerblätter aufleuchten lässt.

Von der letzten Biegung aus sieht man die Fichtenstämme eine hohe grüne Masse überschneiden, ein paar Schritte, und man tritt wie durch eine Haustür aus dem

Walde auf die ungeheure, sanftansteigende Fläche der Zellerfelder Wiesen.

In leichter Wendung der Bewegung der Bodenfläche angeschmiegt, strebt der helle Weg auf die Höhe, wo die lichte Unendlichkeit des Himmelsraumes sich auftut. Ein Kind könnte meinen, der Pfad führe schnurstracks in den Himmel hinein.

Luft und Licht spielen um diese Wiesenkuppe anders als in den Tälern oder auf den bewaldeten Bergen. Nicht zweimal habe ich dieselbe Stimmung angetroffen. Bei klarer Luft erscheint der Himmelsraum tiefer als anderswo. Weisse feste aufrechte Wolken, die mit leidenschaftlichen Gebärden nahebei vorüberziehen, haben etwas von persönlichem Dasein. Man möchte sie grüssen. In pathetischer Plastik bauen sich die dunklen schweren Gewitterhimmel auf, wo sich ihr ganzer Aufbau überblicken lässt, und wenn ein durchsonnter Nebel die Riesenkuppe einhüllt, dehnen und strecken sich die Formen der Mäher und Heuwagen in phantastischem Schattenriss.

Die Farbe aber wechselt auf dem Wiesengelände fast so oft und so stark, wie auf einer Wasserfläche. Morgens im Tau schimmert es bläulich, mittags dehnt es sich in tiefem Grün, beim Sonnenuntergang erscheint es wie von sattem Orange übergossen.

Erst von der Bank auf der Kuppe aus sieht man die beiden Städte liegen. Zellerfeld breit gelagert den sanften Abhang hinab, Klaustal jenseits der Senkung,

die der Zellbach durchfliesst, in langem Strassenzuge den Berg hinansteigend, den die Windmühle krönt. Der Ausblick ist sehr schön. Dicht zusammengedrängt liegen die Häuserreihen mit rotem Ziegel- oder schwarzem Schieferdach, vom dicken Grün der Baumkronen durchsetzt. Rings umher erstrecken sich die Wiesen über das sanfte Hügelgelände, das in der Ferne von blauen Waldbergen eingeschlossen wird. Nach allen Seiten führen von dem Städtekomplex die dunklen Streifen der Alleen über das Wiesengelände, bis sie in der Ferne überall an die Waldberge stossen.

Auch diese Landschaft trägt bei jedem anderen Licht einen andern Ausdruck. Bald ist sie tonig zu einer ruhigen Einheit gestimmt, bald treten die Wiesenflächen in leuchtendem Grün gegen ein starkes Blau der Waldberge heraus, während die Dächer mit scharfem Rot aus den Baummassen lugen. Ostwind und Westwind rufen hier so mächtige Gegensätze der Stimmung hervor, wie nur immer an der Nordseeküste: unter dem Westwind ist alles tonig und weich, der Ostwind bringt alle Farben stark und leuchtend heraus, aber ohne Härte.

Als ich den Weg zur Kuppe das erste Mal hinanstieg, war ich gespannt, ob in den beiden Bergstädten, den alten Kulturzentren der Umgebung, noch ein Rest einer alteinheimischen Bauweise vorhanden wäre, und wie sie sich zu dem Charakter dieser Landschaft verhalten möchte.

Nach der Erfahrung in anderen Städten durfte ich

erwarten, dass von Berlin aus der Zementbau mit abstrakten Fassaden und vielen schlechten Ornamenten in deutscher Renaissance und Rokoko, und von Hannover der Rohbau mit Ornamenten von gelben Ziegeln, mit Türmchen und Giebelchen und mit den kleinlichen Dächern in scheusslichem rotvioletten englischen Schiefer eingedrungen sei, von denen ein einziges imstande ist, das Antlitz einer ganzen Landschaft zu schänden.

Von der Kuppe aus war nichts davon zu erkennen. Die Kirche von Zellerfeld ragte mit einem schlichten monumentalen Kupferdach über Dächern und Baumwipfeln empor, und ihr Dachreiter erhob sich darüber in so zierlicher Silhouette, wie sie sich bei Schieferdächern überhaupt nicht erreichen lässt. — Ich musste mich bei dem reizvollen Gebilde wieder einmal fragen: woher kommt die Vorliebe unserer Architektur für das Schieferdach? Sachverständige sagen aus, dass bei einem Monumentalbau das Kupferdach nicht wesentlich teurer ist, angesichts der Erhaltungskosten sogar billiger.

Die Wiedereinführung des Kupferdaches wäre für die ganze Kirchenbaukunst eine Erlösung. Wer den Turm mit Kupfer bekleidet und nicht mit Schiefer deckt oder als Backsteinpyramide aufführt, muss zu einer edleren Ausbildung der Silhouette gelangen, und wer im Dach die eine grosse Fläche der grünen Farbe des Kupfers hat, ist gezwungen, die Wand als ernste schlichte Masse dagegen zu setzen, mit einem Wort, auf Monumentalität auszugehen. Auch das Ziegeldach hat die

Eigenschaft nach Einfachheit und Ruhe in der Behandlung der Fassade zu drängen. Nur das Schieferdach in der glatten, trockenen Behandlung, die unsern Architekten beliebt ist, verträgt sich mit der kindlichen Auszierung der Fassade durch versetzte Steinreihen, durch gelbe oder violette Bänder, und was es sonst an technischen und in sich unkünstlerischen Spielereien gibt.

*

So eng verbunden, so verschieden sind die beiden Bergstädte in der Anlage und im Aufbau.

Zellerfeld wirkt wie eine ganz moderne Stadt. Es ist in grosse, rechteckige Baublöcke geteilt, die sehr breiten Strassen sind mit Reihen von alten Bergahornbäumen eingefasst, die Häuser sind alle gross und palastartig. Das Zentrum bildet die prächtige Kirche, die sich mit ihren Sandsteinquadern, ihrem Kupferdach und zierlichem Dachreiter von den Ziegeldächern und verschalten Wänden der Wohnhäuser als Monument abhebt. Inwendig ist sie sehr restauriert. Sie liegt der Länge nach zwischen dem weiträumigen, von Bäumen umgebenen Marktplatz und den sogenannten „Terrassen“, dem alten Kirchhof, wie es scheint. Dieselbe eigenartige Anlage kommt in Klaustal wieder vor.

Der moderne Charakter dieser Stadtanlage schreibt sich vom Wiederaufbau der Stadt nach dem furchtbaren Brande von 1672 her. Damals wurde das alte natürlich

gewachsene Strassennetz aufgegeben und durch den regelmässigen Stadtplan ersetzt. Aber man wusste damals noch Städte zu bauen. Der Marktplatz mit seinen geschlossenen Wänden und den an den Seiten entlangführenden Strassen bezeugt es, und es kommen sogar Feinheiten vor, wie dass man in einer Strasse, die von Osten nach Westen führt, den im Schatten liegenden Bürgersteig der Südseite schmäler und baumlos, den sonnigen Bürgersteig vor der Nordseite breit angelegt und mit einer Baumreihe bepflanzt hat.

Klaustal hat einen ganz verschiedenartigen Grundriss. Es steigt mit einer einzigen langen Strasse vom Zellbach den sanften breiten Hügel hinan und lagert sich oben und auf dem jenseitigen Abhang mit einem geräumigen Strassennetz um Kirche, Marktplatz und den ehemaligen Kirchhof. Aber die Strassen sind durchweg baumlos, die Wipfel, die man aus der Ferne die Häuserreihen begleiten sieht, ragen aus den Höfen auf.

Älter als die Steinkirche von Zellerfeld ist die von Klaustal (erbaut 1642), in demselben Stil errichtet wie die Wohnhäuser. Man sieht von aussen nur die graugrün gestrichene Bretterverschalung unter dem grauen Schieferdach. Hohe Fenster in weissgestrichenen Rahmen machen die Fläche lebendig, Dachreiter und Turm, dicht hintereinander — der Turm ist etwas jünger als die Kirche —, krönen das Gebäude mit ihren kräftigen Umriss.

Was der Anblick der roten und schwärzlichen

Dächer in den grünen Baumkuppen aus der Ferne versprach, hält die Behandlung der Häuserwände; in der Tat liegen in Klaustal und Zellerfeld die Daten einer charakteristischen, mit reichen Mitteln ausgestatteten bürgerlichen Baukunst vor, die sich mit sehr feiner Empfindung dem Charakter der Landschaft einfügt.

Aber es ist der letzte Moment, eine Vorstellung von der alten Eigenart zu gewinnen. Überall lassen sich die ersten Spuren eines neuen Geschmackes erkennen, der sacht und scheinbar harmlos auftretend in wenigen Jahren das alte bis auf die letzten Spuren beseitigt haben wird. Vieles ist schon verschwunden und kann nur noch durch den Rückschluss aus dem Zustande der Hinterhäuser und der Architektur verstreuter einzelner Höfe als ehemals auch im Strassenbau vorhanden erkannt werden.

Das kommende Geschlecht wird, wenn nicht Einhalt geschieht, keine Ahnung mehr haben, wie schön die Städte einmal gewesen sind. Warum sollte es auch den einsamen Bergstädten schliesslich anders ergehen als so vielen anderen Städten und Städtchen in Norddeutschland?

Wie heute die Dinge liegen, wüsste ich kein besseres Beispiel, zu studieren, auf welchem Wege die Umwandlung vor sich geht. Denn die Bewohner sind nicht reich. Ein praktisches Bedürfnis für den Umbau liegt selten vor, was geschieht, entsteht lediglich aus einer Veränderung des ästhetischen Bedürfnisses. Man will Neues und sucht es nicht in der Umwandlung und

Ausbildung der vorhandenen, sondern durch die Einführung neuer Gedanken zu erreichen.

* * *

Der heutige Zustand ist nicht so alt, wie es scheinen mag, denn Ziegeldach und Schieferdach sind erst durch den Einfluss der Versicherungsgesellschaften, also seit der Mitte unseres Jahrhunderts, an die Stelle des früher hier allgemein verbreiteten Schindeldaches getreten. Holzschindeln kommen nur an zwei oder drei Stellen als Bekleidung von Giebelwänden vor. Auch die regelmässige, auf das Vorbild des italienischen Palastes zurückgehende Verteilung gleich grosser einzelner Fenster ist wohl kaum älter als ein Jahrhundert. In der Zellerfelder Apotheke, die aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts stammt, sind die Fenster noch zu breiten Gruppen zusammengeschlossen, und an der Nordseite des Marktes steht nicht weit davon noch ein Haus, dessen Fensteranlage den älteren Typus vertritt, der nicht auf die äussere Regelmässigkeit der Fassade ausgeht, sondern auf die angemessene Beleuchtung der Innenräume. Breite nordische Fenster, die viel Licht einlassen, sitzen genau da, wo das Zimmer sie braucht. Eine Abbildung des Hauses würde uns heute den Eindruck eines ganz modernen englischen Wohnhauses machen, wie es sich im Anschluss an altenglische Vorbilder ausgebildet hat. Wir müssen diese leider nur

spärlichen Reste sehr sorgfältig beachten, denn sie geben uns die nationale Rückendeckung bei der Einführung einer praktischen bürgerlichen Bauweise, die mit der unseligen Überlieferung des italienischen Fassadenschemas bricht. Wären die geeigneten Formen bei uns nicht vorhanden, müssten wir uns die Ideen aus England holen. Es scheint noch nicht genügend bekannt zu sein, dass wir auf Grundlage unserer naiven älteren Baukunst ganz ähnliche Wege zu gehen berechtigt sind wie unsere praktischen Vettern, die mit der Theorie nicht so viel Federlesens machen wie wir und nicht so leicht von dem Glanz fremder Ideen geblendet werden.

In der Behandlung der Aussenwand lassen sich zwei Typen unterscheiden, die Einkleidung mit Holz und die mit Schiefer. Das unverkleidete Fachwerk, das sich in jüngster Zeit vordrängt — namentlich im Bergstädtchen Lautenthal —, scheint ursprünglich ganz unbekannt gewesen zu sein. Zementbewurf kommt nicht vor. Der Ziegelrohbau hannoverscher oder berlinischer Observanz bildet eine ganz seltene Ausnahme.

Das Haus mit Holzverschalung überwiegt. Es hat in der Regel ein rotes Ziegeldach. Schieferdächer kommen seltener vor. Früher scheinen die Bretter der Holzverschalung in einem grünlichen oder gelblichen Ton gestrichen worden zu sein. In dieser grünlichen oder gelblichen Wand, die sehr feinfühlig zu dem roten Dach gestimmt war, standen bis vor kurzem die Fenster-

rahmen weiss und die Fensterläden und die Türen ochsenblutfarben, auch wohl dunkelgrün oder blaugrün.

Ganz ähnlich wurde das auf Dach und Wänden in schwarze oder graue Schieferplatten gekleidete Haus behandelt. Bei den älteren Bauten pflegen die Schieferplatten der Wände dicker und derber gebrochen zu sein, mehr alla rustica, bei den jüngeren sind sie glatter bearbeitet, was nicht so kraftvoll und malerisch mehr wirkt, und hier wird oft eine bunte Ornamentik ausgebildet, die an Leder- oder Fellmosaik erinnert.

Doch finden sich die reicher ausgebildeten Typen dieses Stiles nicht sowohl in den Bergstädten wie in dem nahen Goslar.

Bei den älteren Häusern wurde in der Regel ein schwärzlicher Schiefer gewählt, der aber nicht die sammetartige Tiefe hat wie in Bamberg und Umgebung. Neuerdings scheint man den grauen Schiefer zu bevorzugen. Auch bei der Schieferbekleidung sind die Fensterrahmen weissgestrichen, und die Läden und Haustüren standen wohl einst, wie heute noch in den Rheinlanden, in einem passenden Grün dagegen. Zuweilen erhebt sich über den dunklen Schieferwänden ein leuchtend rotes Ziegeldach.

Dieser Aufbau in kräftiger Farbigkeit ohne ornamentale Formen bleibt durch alle Stilwandlungen hindurch wesentlich derselbe. Es ist einerlei, ob ein Haus dem siebzehnten, achtzehnten oder neunzehnten Jahrhundert entstammt. Dem Zeitgeschmack ist nur eine

einzige Stelle zur Ausschmückung mit Zierformen überlassen: die Haustür. Und an dieser Stelle konnte die Phantasie sich ausgehen, ohne dass die Monumentalität des Gesamteindruckes darunter zu Schaden gekommen wäre. Denn der grüne oder ochsenblutfarbene Gesamtton der Tür gab die einheitliche Wirkung in die Ferne, und der Reichtum der Einzelheiten enthüllte sich erst dem Eintretenden. Keinem Teil des Hauses kommt man so nahe wie der Tür.

Es ist ein Vergnügen, zu beobachten, wie reich vom ausklingenden Barock her die Türen der Bergstädte alle Motive der Zeitstile abwandeln. Die ältesten tragen einen Schmuck, der noch an die starke Blumenfreude des siebzehnten Jahrhunderts erinnert. So steht in Wildemann ein Haus, dessen Türflügel mit Nelkenstöcken geziert sind. Frau Maria Zacharias hat sie im Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde für 1904 veröffentlicht. Dann folgt das Muschelwerk des Rokoko, die Urne des Zopfstiles und die Leier des Klassizismus. Griffe und Türklopfer standen in blankem Messing als prächtige Flecke auf dem grünen Anstrich.

Ebenso unermüdlich schafft die Phantasie an dem weissgestrichenen Gitterwerk des Oberlichtes. Auch dieses verrät überall den Zeitstil. Hier und da trägt es als Mittelstück die Laterne, die ihr Licht zugleich dem Innenraum [der Diele] und der Haustreppe spendete. Selten geschieht es, dass für Oberlicht und Tür an zwei Häusern dieselben Erfindungen verwandt werden.

Als besonderer Schmuck der Fassade kommt das Blumengitter vor den Schiebefenstern hinzu. Am vielseitigsten war es im Bergstädtchen Grund entwickelt. Es ist geradezu erstaunlich, in wieviel Motiven dort das einfache Gitterwerk umgeformt wurde. Meistens wird es grün gestrichen, gelegentlich mit weissen oder roten Köpfen. Die älteren haben noch das kräftige kalte Oxydgrün, neuerdings liebt man wie überall die wärmeren Töne bis zum hellen Moosgrün, die jedoch zu Blättern und Blumen nicht günstig stehen.

Wie reizvoll dieser einfache Schmuck sich einfügt, wie stark der dunkelgrüne Fleck vor den weissgestrichenen Fensterrahmen mit den grünen Blättern und roten Blüten der Geranien wirkt, und wie lieblich die Gruppe des weissgestrichenen Fensterrahmens und Blumengitters in der schwarzen Schieferwand oder der lichtgrünen Holzverschalung steht, kann man nur an Ort und Stelle empfinden. Wenn bei einem Häuschen ohne Stockwerk aus dem mächtigen roten Ziegeldach ein Erker mit weissgestrichenem Fensterrahmen vorspringt, der unten durch das grüne Blumengitter mit seiner Fülle roter Geranien abgeschlossen ist, so tut die Farbe unendlich viel mehr als jede denkbare plastische Verzierung.

Darin besteht überhaupt die schlichte Schönheit dieser Bauweise, dass alles auf eine Anwendung der Farbe in grossem Stil gegründet ist. Wo Farbe so angewandt wird, kommt keinerlei Form dagegen auf.

Am stärksten wirken die weissgestrichenen Fensterrahmen.

Das Motiv zeugt von grosser Feinheit der Empfindung. Wo es einmal da ist, kann man sich gar nicht vorstellen, wie die tiefe Dunkelheit, die die Fensteröffnung bildet, in eine schwarze Schieferwand, in eine rote Ziegelmauer oder in eine gelbe oder grüne Holzverkleidung feinfühliger eingefügt werden kann als durch die weisse Umrahmung. Man denkt an orientalische Teppiche, wo jeder Farbenfleck durch eine weisse oder schwarze Linie eingesäumt ist.

Wir haben hier die letzten Reste einer in grossem Sinne koloristischen Architektur vor uns und können uns eben noch ein Bild ihrer Wirkung machen. Es waren genau dieselben Grundlagen, die vor einem Menschenalter überall in den kleinen Städten Norddeutschlands herrschten und die im letzten Grunde wohl aus Holland stammen.

Ihr Wesen besteht in der Farbigkeit der Bauglieder, nicht in der Aufmalung von Ornamenten. Formen kommen nur an der Tür und ihrem Oberlicht vor. In seltenen Fällen, wie bei dem Holzpalast der Zellerfelder Apotheke, als Masken an den Balkenköpfen. Und das ist ein letzter Ausklang der älteren Zeit.

*

Es ist nun sehr lehrreich, zu beobachten, wie es möglich ist, diese herrliche alte Bauweise, die sich der Landschaft so lieblich einfügt, zu vernichten, ohne dass ein Haus eingerissen wird.

Zuerst wird vorsichtig die Farbigkeit beseitigt. Gegenwärtig steht die alte Gewöhnung der Einwohner offenbar im Kampf mit der neuen Richtung der Anstreicher, die mit fortschrittlichen Vorstellungen von der Schule kommen. Noch sind hie und da die Fensterrahmen weiss und die Blumengitter grün. Aber die ehemals gelblich oder grünlich gestrichenen Wände, die ehemals rotbraun oder grün gestrichenen Haustüren und Fensterläden tragen schon überall einen Anstrich in Steinfarben, die Türen sind hier und da sogar schon holzfarben gestrichen, was, an sich ein Unsinn und eine Geschmacklosigkeit, zu den blanken Messinggriffen und den weissen Oberlichtern sehr schlecht passt. Fast noch schlimmer sieht es aus, wenn die Füllungen oder die Ornamente der Türen in einem helleren Ton abgesetzt sind.

Wo man von den alten Schiebefenstern zu der neueren Vorrichtung der aufschlagenden Fensterflügel übergegangen ist, pflegt das Holzwerk lasiert im Naturton stehen zu bleiben, oder man streicht es holzfarben an. Es lässt sich gar nicht sagen, wie furchtbar so ein „modernisiertes“ Haus neben einem benachbarten wirkt, das der alten Weise der weissgestrichenen Fensterrahmen treu geblieben ist. Das modernisierte Haus sieht wie gestorben aus, denn in geringer Entfernung spre-

chen die trübseligen Töne der Fensterrahmen gar nicht mehr mit, und die Dunkelheit des Fensters sitzt brutal in der Wandfläche. In Zellerfeld ist eine Strassenperspektive durch ein Haus abgeschlossen, das mit weissen Fensterrahmen freundlich und wohnlich aus dem Schatten prächtiger alter Bäume hervorleuchtet. Wenn sie erst holzfarben gestrichen sind, wird all dieser Reiz dahin sein. Auch der Blumenschmuck wirkt nur hinter den weissen oder blaugrünen Rahmen.

Doch ist das nur der Anfang. Das alte Fenster mit dem weissen Anstrich liess den Gedanken an eine Verzierung durch ornamentale Formen gar nicht aufkommen. Sowie es holzfarben gestrichen wird, stellt sich das Bedürfnis ein, es mit Ornamenten zu umkleiden. Man setzt ihm an den oberen Ecken eine Art Verkröpfung an, oder es wird unter der Fensterbank ein lambrequinartig ausgeschnittenes Brett aufgenagelt. Damit ist die alte monumentale Wirkung der einfachen Hausansicht aufgehoben, denn diese spielenden Formen machen alles klein und winzig. Es geht genau wie bei der grossstädtischen Architektur, die das Fenster mit Säulchen und Giebelchen zu einer Art Tabernakel macht, seit sie nicht mehr versteht, es durch Farbe gegen die Wand abzugrenzen.

Man sieht, wie wenig dazu gehört, um den alten Charakter zu vernichten. Noch zehn Jahre, und die letzte Spur ist dahin.

Das Herz tut einem weh, wenn man das mit ansehn muss.

Eine vornehme, schlichte bürgerliche Architektur wird durch die blödsinnigste Verzierungswut und die Verirrung des Farbengefühles ausgerottet. Und diese alte Architektur enthält alle Elemente, die zu einer modernen künstlerischen Entwickelung des Bürgerhauses nötig wären. Die kleinste alte Hütte wirkt monumentaler als irgend ein überladener grossstädtischer Prachtbau in deutscher Renaissance oder Barock.

*

Auch einzelne Neubauten kommen schon in Betracht.

Es ist schlimm, dass Staatsbauten, wie die Reichspost in Zellerfeld, die eben fertiggestellt ist, mit ihren gotisierenden Giebeln und den schematischen, handtuchförmigen Fenstern in „naturfarben" gestrichenem Holzwerk ein so verderbliches Beispiel gibt. Was für Unheil und Verwirrung ein einziger solcher Bau anrichten kann!

Aber immerhin muss anerkannt werden, dass das Postgebäude sich mit seiner Holzverschalung und Schieferverkleidung noch der ortsüblichen Bauweise anpasst.

Bedenklicher ist das Wohnhaus eines Maurermeisters, das sich im Rohbau berlinischer Tendenz zwischen den beiden Städten am Zellbach erhebt. Ein aus gediegenem Material aufgeführter Kasten, der mit seiner akademischen Fensterbildung und dem völligen Verzicht auf Farbe als ungeheure Geschmacklosigkeit in der reiz-

vollen koloristischen Architektur der kleinen Häuser seiner Umgebung steht. Aber es wird hier wie überall gehen: die Besitzer der kleinen Häuser werden den ungefügen Block für gut halten, und wer einen Neubau plant, wird sich solch ein Haus wünschen. Wären aber die beiden Städte ganz in diesem Stil errichtet, so müssten Künstler und Kunstfreunde durch Warnungstafeln im weiten Umkreis vor dem Betreten der Stätte gewarnt werden.

Der Erbauer handelt in gutem Glauben, er bringt zur Anwendung, was er auf der Bauschule gelernt hat. Nicht er, die Schule ist für das Unglück verantwortlich.

Auch die deutsche Renaissance spukt schon vor. Ein Schlächtermeister in Klausthal hat sich als Ladeneingang ein Triumphtor an das Haus kleben lassen mit reichornamentierten Säulen und einem Giebelfeld, in dem zwei Waldschnepfen an einer Weintraube naschen.

Nicht lange, so wird es der Traum jedes Bergmannes werden, durch solch ein geschmücktes Portal in sein Haus zu treten, das viele sehr schmale Fenster mit Stucksäulen und Gebälk, einen Turm mit Zwiebelkuppel und ein reichgegliedertes Dach mit vielen Erkern haben muss.

Dies ist keine müssige Phantasie: sobald die beiden Bergstädte, was bevorzustehen scheint, Winterkurorte werden, wird jeder so bauen können.

*

Vielleicht ist noch die Hauptsache zu retten, vielleicht sogar Verlorenes zurückzugewinnen, wenn von der richtigen Stelle aus gearbeitet wird.

Es ist Sache des Landrates von Zellerfeld, der bereits ein Lokalmuseum gegründet hat, der Pastoren und Lehrer, denen das Bildungsheil der Einwohner anvertraut ist, ihnen klar zu machen, welch kostbaren Besitz sie aufgeben, wenn sie sich von den Maurer- und Malermeistern verleiten lassen, den verderblichen Geschmack der Bau- und Anstreicherschulen aufzunehmen. Es ist Sache der Behörden, ihre Neubauten nach Möglichkeit der örtlichen Bauweise anzupassen. Das ist in Klausthal mit Kirchen und Staatsgebäuden bisher immer geschehen.

Aber Lehrer und Pastoren sind vor allen berufen. Denn mit dem einfachen koloristischen Hause, das sein Bewohner durch eigenhändige Erneuerung des Anstriches selber frisch und freundlich zu halten imstande ist, schwindet der letzte Rest künstlerischer Kultur, schwindet die Freude am Hause und an der so wichtigen Blumenzucht, die hinter holzfarben gestrichenen Fensterrahmen erfahrungsgemäss zurückgeht, schwindet auch ein Stück Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit der Lebensführung.

Mögen die Seelenhirten ihres Amtes walten!

*

Doch liegen die letzten Ursachen des Übels nicht in örtlichen Zuständen, sondern an der Erziehung, die

unsere Architekten an den Hochschulen, unsere Bauhandwerker an den Baugewerk- und Anstreicherschulen erhalten.

Offenbar fehlt es überall an der Überzeugung, dass es für die bürgerliche Architektur nicht auf die ornamentale Form — einerlei, ob sie dem hannoverschen Backsteinbau oder einem der in Berlin gepflegten historischen Stile vom Flamboyant bis zum Rokoko angehört — sondern auf die Farbe ankommt.

Möge dem kommenden Geschlecht von Architekten und Bauhandwerkern deshalb vor allem eine gediegene Erziehung des Farbengefühles zuteil werden. Ist die Vorliebe für Steingrau, für den holzfarbenen Anstrich, für die Lasur des Holzes im Baugewerbe überwunden, so wird die Verwendung des albernen aufgewärmten plastischen Ornamentes von selber verschwinden. Sowie der weissgestrichene Fensterrahmen und die grüne Tür wieder da sind, muss aller überflüssige plastische Schmuck fallen und damit die Zwangsjacke der modernen Fassade die die Wiedereinführung des breiten nordischen Fensters verhindert.

Erst auf der Grundlage des Gefühls für wirkende Farbe wird es möglich sein, eine bürgerliche Baukunst zu entwickeln, die keine Karikatur ist und selbst bei den geringsten Abmessungen die Monumentalität besitzt, die heute auch den massigsten Bauwerken so oft abgeht.

Noch ist in den kleinen Städten und Dörfern im ganzen Norden das Material vorhanden, um das Wesen

des koloristischen bürgerlichen Baustiles kennen und empfinden zu lernen. Aber es ist schon die höchste Zeit, wenn wir nicht wieder einmal zu spät kommen wollen.

* * *

Man wird vielleicht einwenden, solche Vorschäge liefen auf eine Versteinerung des Bauwesens hinaus und kämpften gegen den Grundtrieb nach Veränderung, der nicht auszurotten sei.

Aber es wird ja nicht verlangt, dass mehr als Grundsätze festgelegt werden sollen.

Was unveränderlich ist, Dach, Wand, Fensteranlagen ergibt sich aus der Beobachtung der letzten Jahrhunderte an allen Orten. Was nach dem Zeitgeschmack umgewandelt werden kann, der Schmuck der Tür, die Gestalt der Türdrücker, die Ausbildung des Oberlichts, braucht in Zukunft nicht mit reicherem Mass zugemessen zu werden als bisher.

SACHLICHE BAUKUNST

Was hat den Bazar Wertheim, der gegen Weihnacht 1897 in der Leipziger Strasse eröffnet wurde, zum volkstümlichsten Bauwerk Berlins gemacht und dem Namen seines Erbauers Alfred Messel einen so hellen Klang verliehen, als hätte er ein Zugstück fürs Deutsche Theater geschrieben?

Selbst das äusserlich weit pomphafter auftretende Gebäude der Equitable an der Ecke der Friedrichstrasse hatte es seinerzeit zu keinem ähnlichen Aufsehen gebracht. Nur Fachkreise sprachen davon, das Publikum blieb ganz ungerührt, die Presse nahm kaum Notiz.

Eine populäre Wirkung der Architektur sind wir kaum noch gewohnt, und es hält gar nicht so leicht, bei Messels wichtigem Bau die Ursache des volkstümlichen Erfolges zu finden.

Wenige von denen, die aus allen Ecken und Enden Berlins herbeiströmten, werden sich bewusst gewesen sein, dass in der ganz schlichten, gotisierenden Fassade ohne Säulen, Pilaster, Karyatiden und Gebälk die letzte Konsequenz aus einer langen Reihe von Versuchen ge-

zogen war, die bis auf Kaiser und von Grossheims Germania an der Ecke der Friedrichstrasse und der Französischen Strasse zurückgehen. Hier trat, soweit ich mich besinnen kann, zum ersten Mal der Typus des modernen Geschäftshauses in die Erscheinung, wenn auch nur für das Erdgeschoss und den ersten Stock, wo die Wände durch grosse Glasscheiben ersetzt waren. Auch die loggienartige Ausbildung des obersten Geschosses, die Messel beibehalten hat, geht auf die „Germania“ von Kaiser und von Grossheim zurück. Aber bei ihnen war die ganze Fassade noch mit dem bekannten Schema dekorativer Architektur übersponnen, dass auch die weitere Entwickelung des Typus in Berlin nicht aufgab, und über der Wandlosigkeit der beiden Untergeschosse erhoben sich — etwas unbehaglich — die schweren Mauerflächen der obern, noch für Wohnzwecke eingerichteten Stockwerke.

Wer bei Nacht, wenn die Häuser nur von den Strassenlaternen beleuchtet werden, durch die Leipziger Strasse geht, sieht in Schäfers Equitable an der Ecke der Leipziger- und Friedrichstrasse das Schema der Glaswände bis zum letzten Stock entwickelt, und er fühlt, da er einzelne Bauformen nicht mehr wahrnimmt, eine enge Verwandtschaft mit Messels Bau. Bei Tage sieht er, dass der Gotiker Schäfer seine Konstruktion in die landläufigen Pfeiler und Gebälke der Renaissance gekleidet hat. Messel hat selber am Werderschen Markt vor zehn Jahren die grossen Geschäftshäuser, die sich

auf dem Grund der Alten Münze und des schönen Fürstenhauses erheben, sehr eigenartig mit Verzicht auf tragende Eisenkonstruktion in der Fassade errichtet. Aber erst im Bazar Wertheim wagt er, die stützenden Steinpfeiler nach Art gotischer Dienste in gerader Linie durch alle Stockwerke bis zum Dach hinaufzuführen, statt, wie bisher üblich, vier Pfeiler mit Basis und Kapitell, von Gebälk durchquert, übereinander zu stellen. Dass er statt gotischer Fialen Obelisken aufs Dach stellt, fällt dabei gar nicht auf, denn nirgends hat er sich durch gotisches Detail die Hände gebunden.

Auch diese stilistische Unbesorgtheit, die ein gotisches Gerüst mit Barockformen schmückt, wird dem Berliner nicht als etwas besonders Auffallendes gegenübertreten. Denn in den letzten Jahren hat der zum Teil aus der Gotik herauswachsende Stil Wallots und seiner Nachahmer ihn daran gewöhnt, dass der Architekt Stilreinheit nicht mehr ängstlich nimmt. Und wie wenigen mögen dergleichen Finessen überhaupt zum Bewusstsein kommen?

Es muss schon die selbst dem blöden Auge sich aufdrängende Eigenart des schlichten Werkes gewesen sein, das so durchaus anders aussieht als alle andern Häuser in Berlin, und das gerade durch den Verzicht auf das gewohnte Detail auch auf den Uneingeweihten wie die erste Fanfare der Ouverture eines neuen Aktes wirkt.

Und sicher hat auch der Laie das Gefühl gehabt,

dass ein neuer Bauorganismus entstanden ist, in dem sich ruhig und fest der Wille ausspricht, ein streng sachliches unakademisches Bauwerk zu schaffen, und es mag ihm, wenn er nachher andere Bauten betrachtet hat, zum erstenmal eine Ahnung davon aufgegangen sein, dass Architektur nicht bloss und nicht in erster Linie Säule, Gebälk und Ornament ist.

Hat er dann auch das Innere auf sich wirken lassen, so wird es ihm wie Schuppen von den Augen fallen, und er wird sich fragen, ob denn in den übrigen Staats- und Privatbauten, die er kennt, das Bedürfnis so klar und einfach und folgerichtig befriedigt ist, wie hier.

Seit dieser Bau dasteht, hat auch der Laie für die Betrachtung der modernen deutschen Architektur einen neuen Standpunkt gewonnen.

*

Malerei, Plastik, Literatur haben eine Epoche des Realismus hinter sich, und nach langen Kämpfen ist man darüber einig, dass es ein notwendiger Durchgangsprozess war.

Die deutsche Architektur steckt noch bis über die Ohren in der Romantik und im Akademismus.

Kleine Wohnhäuser müssen Türme, Giebel, Erker, Mansarden und eine Überfülle an plastischem Schmuck haben. Niemand steigt auf den Turm, denn es ist dort nichts zu sehen, und bewohnbar ist er auch nicht. Nie-

mand sitzt im Erker, denn man kann sich nicht darin umdrehen. Niemand sieht die Ornamente an, denn der Frost würde ihn schütteln.

Ebenso pflegt nach akademischer Tradition bei Monumentalbauten die Fassade als Hauptsache aufgefasst zu werden. Das Leben mag sehen, wie es dahinter fertig wird.

Die Architektur ist fast ebensosehr vom Leben losgelöst wie die Malerei und Plastik, die nicht mehr gewohnt sind, mit Rücksicht auf Gestalt und Beleuchtung zu schaffen, sondern für die Wirkung im Abstraktum Ausstellung oder Galerie.

Eine grosse deutsche Stadt besitzt eine sehr schlechte Sammlung lokalgeschichtlicher Altertümer. Es wird der Wunsch laut, ein monumentales Museumsgebäude dafür zu errichten. Da die Mittel vorhanden sind, finden sich im Stadtrat warme Freunde des Projektes. Erst im letzten Moment erhebt sich Widerstand. Die Sammlung sei doch gar zu schlecht, es sei lächerlich, einen Prachtbau dafür aufzuführen. Die Verteidiger des Projektes geben alles zu, aber sie befürworten doch, man solle nur bauen, nachher könnte man ja mit dem Gebäude immer noch machen, was man wolle.

Ein Faktum, keine Fabel, aber, wie es scheint, ein Vorgang, der auch in anderen Ländern nicht ausgeschlossen ist, sogar in dem praktischen England nicht. Wer hat sich bei einem Besuch in London nicht über den Koloss des Imperial Institute gewundert, den man

mit ungeheuren Mitteln errichtet hat, ohne zu wissen, wer hineinziehen soll, und dessen Benutzung nun seit Jahren ein stets wiederholtes Experiment bleibt?

Eine herbe Moral steckt jedoch in solchen Vorgängen: das Publikum hat kein Gefühl mehr dafür, dass das Haus nicht nur aus der, beliebigen Hohlräumen vorgelegten Fassade besteht, sondern ein Organismus ist, ein ganz bestimmtes Bedürfnis ausdrückt und von innen nach aussen entwickelt werden sollte, statt, wie es fast die Regel zu sein scheint, von aussen nach innen oder, was noch schlimmer ist, aussen für sich und innen für sich.

Es ist nichts als Romantik, von aussen anzufangen: man scheut sich, entschieden auf den Boden der eigenen Zeit zu treten und vom Bedürfnis auszugehen.

Nur, wo der Bauherr ganz genau weiss, was er haben will, und wo er imstande ist, sich aus den Plänen ein Bild des fertigen Gebäudes zu machen, entstehen Gebilde, die eine Seite unserer Kultur ausdrücken, wie unter anderem die grossen Bazare und der für Deutschland neue Typus der Hamburger Kontorhäuser, der sogenannten „Höfe".

Sehr selten wird ein Staatsbau so straff aus dem wirklichen Bedürfnis entwickelt, wie der Bazar Wertheim und die Kontorhäuser.

Es darf dabei nicht übersehen werden, dass die Architekten in der jüngsten Zeit mehr als früher auf die praktische Gestaltung ausgehen. Aber dieses löb-

liche Streben bleibt einseitig, wenn nicht auch alle, die für sich selber oder als Organe des Staates in die Lage kommen, Bauherr zu sein, sich ernstlich mit den grundlegenden Fragen des architektonischen Schaffens befassen. Von denen, die in den Kommissionen über öffentliche Bauten zu entscheiden haben, müssen wir sehr energisch verlangen, dass sie sich genau um die Dinge kümmern, die sie für uns vertreten sollen, und sich des Ernstes ihrer Verantwortlichkeit bewusst werden. Beim besten Willen kann der Architekt nicht so genau das Bedürfnis kennen wie der Bauherr.

Wie weit wir noch davon entfernt sind, dass im öffentlichen und bürgerlichen Bauwesen der Auftraggeber mitarbeitet, ist nicht so bekannt, wie es wünschenswert wäre. Es sei ausdrücklich betont, dass die Beispiele, die ich anführen will, nicht aus der Luft gegriffen sind, sondern einzeln namhaft gemacht werden können.

*

Es soll für ein Ministerium ein Neubau monumentalen Charakters errichtet werden.

Ein Architekt, der zur Behörde Beziehungen hat, entwirft die Pläne. Die Fassade gefällt der Auftraggeberin ausnehmend, und der Entwurf wird zur Ausführung angenommen.

In der Behörde ist aber niemand, der sich aus dem Grundriss zu vernehmen weiss, und als der Bau unter Dach steht und von denen, die ihn benutzen sollen, besichtigt wird, stellt sich heraus, dass er absolut nicht zu brauchen ist. Die Fortführung wird unterbrochen, ein zweiter Architekt, den man nach wiederholter Abweisung und langen Verhandlungen zu gewinnen glücklich genug ist, gestaltet das ganze Innere und, was sich nicht vermeiden lässt, auch die Fassade um. Es kommt auf diese Weise etwas sehr Mangelhaftes aber schliesslich eben Brauchbares noch zustande, denn die Behörde vermochte in dem Wirrsal des ausgeführten Werkes die unerträglichen Mängel zu bezeichnen, die sie in den Rissen und Plänen nicht erkannt hatte. Sie war von der romantischen Idee befangen gewesen, dass die hübsche Fassade schon Architektur wäre. Der Privatmann, der an den Plänen seines Architekten so wenig Kritik geübt hätte, wäre bei solchem Ausfall wohl in der Regel wirtschaftlich vernichtet gewesen. Bei unseren anonymen Behörden kommt eine Verantwortlichkeit in Wegfall.

*

Eine protestantische Gemeinde will eine Kirche bauen. Die Mittel sind nicht reichlich, genügen aber für die Erfüllung aller praktischen Bedürfnisse durchaus.

In der Konkurrenz trägt ein Gotiker den Sieg davon. Denn dass eine moderne protestantische Kirche im gotischen Stil zu erbauen ist, gehört selbst in Städten wie Hamburg, die aus dem achtzehnten Jahrhundert die herrlichsten Typen wirklich protestantischer Gotteshäuser besitzt, zu den Dogmen des romantischen Baugefühls. Wir haben gar nicht das Bewusstsein, dass das protestantische Gotteshaus ein vom katholischen gänzlich verschiedener Organismus ist. Die Franzosen wissen es, ihr Sprachgebrauch hat für die protestantische Kirche den Ausdruck temple.

Vom Standpunkt realistischer Baugesinnung ist nun freilich der Stil Nebensache.

Aber nicht Nebensache ist ihr, wie mit der Bausumme die Bedürfnisse einer modernen protestantischen Gemeinde befriedigt werden.

Sie braucht heute nicht nur die Predigthalle, in der sich alle Sonntage die Gemeinde versammelt (und die zu allen anderen Zeiten unter strengem Verschluss gehalten wird), sondern auch Räume für die Gemeindepflege, eine Art geistlichen Klubhauses mit kleineren Versammlungssälen, Küche und allen Nebenräumen. Ein solches Bedürfnis kannte die protestantische Kirche im achtzehnten Jahrhundert nicht, da sie im Alleinbesitz des Einflusses war und nicht zu kämpfen oder höchstens von der Kanzel herab gegen Unglauben und Irrglauben zu Felde zu ziehen brauchte. Wenn aber heute die Gemeinde gedeihen soll, so reicht der sonntägliche

Gottesdienst nicht aus. Das Gemeindehaus müsste deshalb bei jedem Neubau als notwendige Ergänzung zur Kirche von vornherein in Anschlag und womöglich mit in den Organismus einbezogen werden. Ein Vorbild dafür bietet in Hamburg die aus dem achtzehnten Jahrhundert stammende grosse Michaeliskirche, deren Sitzungssäle neben dem Altar durch Hochziehen der Schiebefenster sich als Logen nach dem grossen allgemeinen Kirchenraum öffnen.

Aber für das Gemeindehaus pflegen die Mittel nicht zu langen, denn die Kirche muss einen Turm haben, und zwar einen möglichst hohen Turm.

Dieser Turm ist für eine moderne Kirche durchaus nicht so notwendig wie das Gemeindehaus. Dass er mit seiner starken Betonung des Kirchenbaues als Tatsache einen gewissen zusammenhaltenden Einfluss auf die Gemeinde üben kann, soll nicht bestritten werden. Aber er spielt in einer modernen Vorstadt weitaus nicht die Rolle wie bei der Hauptkirche eines alten städtischen Kirchspiels, das zugleich eine politische Einheit im Stadtorganismus bildete, oder auf dem Lande. In der Silhouette der Stadt kommt ein moderner Turm nur ausnahmsweise zur Geltung. Das Geläut ist im Strassenlärm kaum über die nächsten Häuserblöcke weg zu hören.

Wenn die Mittel vorhanden sind, wird niemand gegen den Turmbau etwas einzuwenden haben. Aber das ist leider fast nie der Fall, und so muss dann die

Geräumigkeit und Bequemlichkeit der Predigtkirche, so muss das Gemeindehaus zurückstehen.

Es scheint niemand daran zu denken, dass man für die vorhandene Summe zunächst dem Bedürfnisse genügen, den Ausbau des Turmes, wenn ein Turm sein muss, einer späteren Zeit überlassen könnte, wie das ehemals üblich war. Man will heute immer alles gleich fertig haben. Auch das ist ein Stück unrealistischer, romantischer Gesinnung.

Weitaus die Mehrzahl der Gemeindemitglieder pflegt sich für den Turm viel mehr zu interessieren als für alles, was sonst noch zur Kirche gehört. Ist es doch vorgekommen, dass bei der öffentlichen Sammlung für den Bau des Turmes einer protestantischen Kirche die Beihilfe von Israeliten, deren Ortspatriotismus für den Bau eines Riesenturmes begeistert war, angeboten und ohne Bedenken angenommen wurde, gewiss ein schlagendes Beispiel romantischer Baugesinnung.

Auch spielen — immer auf dem Hintergrunde romantischer Empfindung — die materiellen Interessen der Hausbesitzer hinein. Ein Turm hebt die Gegend, somit den Wert des Grundbesitzes.

Wie dann bei der Einrichtung unserer Predigtkirchen sich das Bedürfnis des Protestantismus durch das Schema der katholischen Kirche verkümmern lassen muss, haben wir hundertfach beklagen müssen. Auch gerade in Hamburg, wo wir doch im vergangenen Jahr-

hundert den schönsten und zweckmässigsten Typus der protestantischen Kirche entwickelt haben.

Alles Romantik! — Doch scheint hier endlich Wandel geschaffen zu werden. Die Prediger beginnen wider den Stachel zu löcken.

Eine wirklich realistisch gesonnene Baukunst, die vom Bedürfnis ausgeht, hätte vielleicht keine zwei Prozent der tausende, seit einigen Jahrzehnten errichteten protestantischen Kirchen aufgeführt.

*

Eine alte Reichsstadt baut sich ein Museum, das im Erdgeschoss und im ersten Stock ihre umfangreichen kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Sammlungen aufnehmen soll.

Es versteht sich von selbst, dass dafür eine Reihe von einzelnen Räumen nötig ist, und dass sie in ihren Abmessungen ungefähr den Zimmern und Sälen zu entsprechen haben, für die die Möbel und Geräte ursprünglich bestimmt waren. Vor allem braucht man sehr viel Wandfläche, um die Schränke, Stühle uud Truhen aufzustellen.

Der Architekt, ein Gotiker, dessen Phantasie sich mit Wänden nicht gern befasst, baut zwei ungeheuer ausgedehnte niedrige Hallen übereinander mit gewölbten Decken, deren Kappen die Hand des Besuchers berühren kann, mit schmalen niedrigen Fenstern, die so weit voneinander entfernt sind, dass die Rückseite

der sehr tiefen Halle dunkel bleibt. Die Wände lässt er ganz fort. Solche Räume hat es nie und nirgend gegeben. Es ist Architektur an sich, und es ist Architektur nur so lange, wie es nicht benutzt wird.

Als nun das Museum einzieht, dessen Verwaltung nach ihren Bedürfnissen nicht gefragt oder die sich vielleicht selber nicht klar darüber geworden war, findet sie keine Möglichkeit, ihre Sammlung aufzustellen. Grössere Möbel, die für das Produktionsgebiet besonders charakteristisch sind, kann sie überhaupt nicht unterbringen, und alle Kunst der Anordnung ist vergeblich, weil keine Wände da sind. Die Sammlungen wirken, als sei alles nur aus der Hand gestellt, unruhig, bunt durcheinander, schlecht beleuchtet, hier und da ganz in Dunkel gehüllt. Und es bleibt nun so für ein Stück Ewigkeit.

Dies ist keine müssige Erfindung. Ja, es ist fast ein Typus. Als eins unserer grössten Gewerbemuseen bezogen werden sollte, mussten in den Räumen, die die Möbel aufnehmen sollten, erst Wände zwischen die Pfeiler gespannt werden, denn das Erdgeschoss war eine riesige Halle, und in ihren ungeheuren Abmessungen verloren die für Zimmer und Säle berechneten Möbel alle Proportion. Man hätte ebensogut eine Rokokokommode in den Kölner Dom stellen können. Ähnlich liegen die Dinge hier und da auch in ausländischen Museen, zum Beispiel in Lille.

*

Aber auch in den Ländern deutscher Zunge sind es nicht nur die Gotiker, die ihre Aufgabe nicht begreifen.

Ein kolossaler Museumsbau mit sehr berühmter Fassade. Erdgeschoss, zwei Stockwerke darüber in italienischer Renaissance. Überaus stattlich, heiter, wenn auch nicht eigentlich monumental. Es ist etwas Kleines darin, trotz der riesenhaften Ausmessungen.

Wer sich mit der Anlage und Beleuchtung von Innenräumen beschäftigt hat, wird vor der Fensterverteilung schon beim Anblick der Fassade einen gelinden Schreck bekommen. Hohe Palastfenster im Erdgeschoss und im ersten Stock, darüber in entsprechender Regelmässigkeit angeordnet die niedrigen Fenster des zweiten Geschosses, der Attika. Aber wie breit sind stellenweise die Zwischenwände, viel zu breit, als dass nicht sehr tiefe dunkle Ecken entstehen müssten.

Ein Gang durch die Räume bestätigt die trübsten Erwartungen.

Das Erdgeschoss enthält sehr tiefe Säle, ihre Beleuchtung ist nicht schlechter als in unseren Wohnzimmern. Nur das hier und da — den rhythmisch verteilten ruhigen Flächen in der Fassade entsprechend — von der Fensterlaibung bis zur Seitenwand fünfundzwanzig Fuss zu messen sind. Ecken von fünfundzwanzig Fuss in Räumen, wo allerlei Kostbarkeiten besehen werden sollen.

Die quadratischen Säle in den Eckrisaliten haben

natürlich grosse Fenster an den beiden Aussenwänden. Das Licht kreuzt sich, man sieht nirgend ungestört. Eins der Fenster ist nur für die Fassade da, dem Saal raubt es das Leben. Jede der Innenwände ist durch eine ungeheure Türöffnung unterbrochen. Um diese Räume notdürftig auszunützen, musste die Museumsverwaltung von Ecke zu Ecke eine Wand in der Diagonale durchlegen. Man stelle sich die Wirkung vor! Zwei dreieckige Räume mit sehr tiefen Ecken und der Lichtquelle in der Mitte der einen und breiten Türöffnungen in der andern von den drei Wänden! Und diese Ecksäle waren von Anfang an für die Gemäldegalerien bestimmt. Man fast sich an den Kopf.

Vier solcher grossen schönen Säle sind der Fassade in jedem Stock geopfert, also zwölf im ganzen Hause. Doch das fällt schon gar nicht mehr auf. Noch viele andere freistehende Museumsbauten haben vier solcher toten Räume in jedem Stockwerk.

Der erste Stock hat Fenster derselben Abmessungen wie das Erdgeschoss. Aber sie beleuchten nicht, wie unten, grosse Säle, sondern eine endlose Reihe ganz flacher, schornsteinartig hoher Kabinette, die, um gutes Licht zu haben, durchaus andere Fensteröffnungen brauchten und um praktisch verwendbar zu sein, in zwei Stockwerke geteilt werden müssten. Das ging wegen der Fassade, die die grossen Fenster braucht, nicht an. Hinter der Reihe von Kabinetten liegen die grossen, durch zwei Geschosse gehenden Oberlichtsäle. Kann die akade-

mische Nichtachtung des Bedürfnisses weiter getrieben werden als mit dieser Anlage?

Allerdings. Im zweiten Stock geht derselbe Kranz von Kabinetten rund um das Gebäude. Wenn man die Treppe hinaufsteigt, sagt man sich, hier findet man möglicherweise gute Beleuchtung, denn die Fenster der Attika sind nicht hoch und sehr breit. Aber die Tyrannei der Fassade will es anders. Die Fenster beginnen dicht über dem Fussboden, und mit der Hand lässt sich ihr oberes Ende erreichen. Man erhält das blendende Licht von unten in die Augen. Die oberen zwei Drittel der Räume sind dunkel. In den sehr grossen Eckräumen, wo sich das Licht noch obendrein kreuzt, entsteht eine Beleuchtung, deren peinigende Wirkung den Besucher sofort zurückjagt.

Es gibt Monumentalgebäude, deren erster Stock Fest- und Versammlungssäle enthält, während im zweiten die Verwaltungsräume untergebracht sind, in denen sich die Beamten den ganzen Tag aufhalten, und wo die eigentliche Arbeit geleistet wird.

Der Fassade zuliebe reichen in diesem Stockwerk die niedrigen Fenster fast bis zum Boden. Das Licht trifft die Arbeitenden von unten in die Augen. Wer es nicht selber empfunden hat, kann sich keine Vorstellung davon machen, wie fürchterlich diese Beleuchtung wirkt. Sie geht der auf das Licht von oben berechneten Konstruktion des menschlichen Auges geradezu gegen den Strich. Generationen von Beamten werden unter der

Romantik oder dem Akademismus dieser Fassade zu seufzen haben.

*

Mit ungeheuren Kosten wird ein Monumentalbau errichtet. Die Fassaden aller vier Seiten — von denen drei überhaupt nicht zu sehen sind — prangen in edlem Material. Terrakotta, Majolika, Sandstein, sogar Bronze sind nicht gespart, von üppigem Schmiedeeisen nicht zu reden.

Im Inneren aber musste, weil die Nachbewilligungen ausblieben, überall abgestrichen werden. Da der Laie immer noch das Gefühl hat, das Haus sei der Innenräume wegen da, so erwartet er beim Eintreten in diesen Prunkbau eine Steigerung der Kunstmittel und ist enttäuscht, magere Verputzung, flauen Anstrich in Leimfarben und Türen aus Föhrenholz zu sehen, wo er sich berechtigt fühlte, von höchster Entfaltung künstlerischen Vermögens und von edlem Material erquickt zu werden.

Die erhoffte Bewilligung von Mitteln für die würdige Ausstattung pflegt nun aber regelmässig auszubleiben. Das alles wäre in jedem einzelnen Falle vorherzusehen gewesen, und ein sachlich denkender Architekt würde es zweifellos vorgezogen haben, das Äussere — wenigstens an den drei unsichtbaren Wänden — gediegen und schlicht zu halten, dafür aber die künstlerische und materielle Kraft an die Durchbildung des Inneren zu setzen.

*

Im Monumentalbau wie Privathause pflegt in vielen Gegenden unseres Vaterlandes die Treppe arg vernachlässigt zu werden. Hier und da ist, wie in der alten Festungsstadt Dresden, eine gediegene Überlieferung des achtzehnten Jahrhunderts nicht verlassen worden. Aber was für klägliche Bildungen lässt man sich sonst vielfach gefallen!

Im achtzehnten Jahrhundert gab es etwas wie eine Wissenschaft des Treppenbaues. Wer in alten Häusern und Palästen die Treppen hinaufsteigt, fühlt keine Beschwerde, denn die Steigung ist sanft und darauf berechnet, dass das geringste Mass von Anstrengung genügt. Macht die Treppe eine Biegung, so ist die innere Seite ebenso bequem gangbar wie die äussere, denn die Stufen schwingen sich heraus oder ziehen sich ein, wie es der Fuss nötig hat, während unsere Treppen mit den hartlinigen geraden Linien ihrer Stufen das Hinauf- und namentlich das Herabsteigen an der Spindel gefährlich oder gar ganz unmöglich machen. Tatsächlich gibt es überall Treppen, die man nur mit Gefahr für Leib und Leben benutzen kann. Wendeltreppen, namentlich der gotischen Schule sind oft zur Hälfte ungangbar. Zu der schlechten Anlage kommt dann vielerorts eine mangelhafte oder völlig ungenügende Beleuchtung.

Die Treppe scheint als ein Notbehelf zu gelten. Selbst in öffentlichen Gebäuden gönnt man ihr oft nicht den nötigsten Raum. Immer wieder legt man sie zu steil an. Wenn gespart werden soll, ist die Treppe

der erste Gegenstand des Abstrichs. Ich kenne in einem monumentalen Bau, der Millionen gekostet hat, eine vielbenutzte, durch sämtliche Stockwerke zum Hörsaal hinaufführende Treppenanlage von so besonderer Steilheit, dass man auf den Stufen hockend Damen gefunden hat, denen die Kräfte ausgegangen waren, oder die in einem Anfall von Schwindel weder vorwärts noch rückwärts konnten.

Mit der sachlichen Anlage verfiel die künstlerische. Dass das Treppenhaus zu den köstlichsten Raumbildungen die Möglichkeit gewährt, scheint nur selten empfunden zu werden.

Wer über einen Bau zu bestimmen hat, sollte, wo er kann, die alten vornehmen Vorbilder auf ihr praktisches und malerisches Wesen zu studieren suchen und von seinem Baumeister die Erfüllung der elementaren Anforderungen der Bequemlichkeit unerbittlich verlangen, freilich aber auch die erforderlichen Aufwendungen gewähren. Er wird sich selber dafür dankbar sein, wenn er einmal als alter Mann seine Treppen zu steigen hat. Wir bauen unsere Treppen, als ob es alte Leute gar nicht gäbe.

Die Gotiker, die namentlich in ihren Wendeltreppen arge Sünden auf dem Gewissen haben, mögen sich, wenn sie vom Barock und Rokoko und vom modernen Bedürfnis keine Weisungen annehmen wollen, daran erinnern, dass ein vernünftiger Stufenschnitt schon dem gotischen Zeitalter bekannt war.

*

Ein anderes trauriges Kapitel unsachlicher Bauweise liefert der Windfang bei Monumentalbauten.

Der Privatbau kennt ihn in Hamburg, das in der rauhen Jahreszeit unter starkem Windfall zu leiden hat, von der Zeit ab, wo man ausserhalb der Tore auch im Winter in freistehenden Gartenhäusern wohnt. Die Stadthäuser in den engen, gewundenen Strassen brauchen ihn nicht, weil, wie schon oft betont, die Führung der alten Strassenzüge den Wind abschneidet.

Bei Monumentalbauten in Deutschland gehört der Windfang nur selten zu den ursprünglich beabsichtigten Anlagen, weil ihn die Antike, die italienische und die deutsche Renaissance nicht kennen.

In alten Zeiten waren Monumentalgebäude, die Kirchen in vielen Fällen eingeschlossen, meist in die Strassenflucht eingebaut und hatten deshalb gut von der günstigen Lage an geschützter Stelle.

Unser Jahrhundert stellt die öffentlichen Gebäude so weit irgend möglich auf einen freien Platz, wo der Wind der Herrscher ist. Hier können sie einen Windfang so wenig entbehren wie das freiliegende Privathaus. Aber sie bekommen ihn nicht.

Es kommt dann noch hinzu, dass bei Museen und bei Parlamentsgebäuden im Inneren Räume mit Oberlicht vorhanden zu sein pflegen. Hat nun in diese exponierten Bauten ohne Windfang der Sturm einmal Zulass gefunden, so lässt er sich nicht mehr bändigen. Es hat sich zugetragen, dass in einen Monumentalbau

einige Tage vor der feierlichen Eröffnung der Wind eindrang und durch das Oberlicht des Lichthofes wieder hinausfuhr. Die Glasscheiben zerstörten einen grossen Teil des Steinfussbodens. Zum Glück geschah es zu einer Stunde, wo sich keine Menschen im Lichthof befanden. Es gibt Museen, deren Portale während heftigen Windes geschlossen werden müssen.

In solchen Fällen sieht man sich gezwungen, den Windfang nachträglich einzubauen, was dann der Monumentalität des Einganges nicht sehr zuträglich zu sein pflegt. Es entstehen dabei zuweilen Anlagen, deren Betreten geradezu Leib und Leben gefährdet. Ein klassisches Beispiel dafür ist trotz aller Verbesserungsversuche immer noch der Eingang der Nationalgalerie in Berlin, dem bis vor kurzer Zeit der Eingeweihte sich nur nach einem Stossgebet anvertraute, der dem ahnungslosen Neuling aber Nase und Finger kosten konnte.

Doch alle diese nachträglich eingebauten Windfänge sind ein störender Notbehelf und leiden an dem Grundfehler, dass der Wind mit dem Besucher zugleich immer noch hineindringen kann, bei Gedränge sogar ziemlich ungehindert.

Wirklich aussperren lässt sich der Wind nur durch einen Windfang, der der Fassade v o r g e l e g t wird und drei Eingänge hat, den mittleren, der bei stillem Wetter zu benutzen ist, und zwei seitliche, von denen einer bei starkem Winde nach dem Vorbild des Eichhornnestes geschlossen wird.

Aber für diese Anlage gibt es kein klassisches Fassadenschema, und es wird wohl noch gute Weile haben, ehe sie einmal versucht wird. —

Sollte nicht auch eine Zeit kommen, die gegen das beliebte Oberlicht misstrauisch wird? Der Aufenthalt in Räumen mit horizontaler Glasdecke ist unter Umständen lebensgefährlich, und für die meisten Bedürfnisse würde hohes Seitenlicht oder Laternenlicht, wie es der ovale Lesesaal in der alten Bibliothek zu Wolfenbüttel hatte, völlig ausreichen.

*

Dies sind nur einige aus der Fülle der verwandten Erscheinungen im Monumentalbau herausgegriffene Beispiele. Der Privatbau liefert ähnliche. Nur dass hier der Bauherr seine Bedürfnisse im allgemeinen besser kennt und kräftiger auf ihre Befriedigung drängt. Die Romantik hat hier in dem kostspieligen und oft albernen äusseren Schmuck an Türmchen, Erkerchen, Giebelchen und dergleichen ihren Sitz, wie überhaupt in der verzwickten Gestalt des Baukörpers, der der in sich geschlossenen Einheit des Kubus möglichst aus dem Wege geht und selbst bei ganz kleinen Anlagen durch das Vor und Zurück einzelner Bauteile „malerisch“, was eigentlich heissen sollte: romantisch zu wirken sucht. Kein ruhiges grosses Dach, keine ruhige Wandfläche. Die Erkenntnis scheint abhanden gekommen zu sein,

dass die malerische Wirkung, die man bewusst und unbewusst anstrebt, nicht durch die romantische Verzettelung der Masse in lauter kleine hochstrebende Formen erreicht wird, überhaupt nicht durch plastische Gliederung, sondern gerade durch Betonung der Masse und durch Farbe.

Romantisch ist vor allem der Überfluss an Fenstern in der Fassade, die dabei doch nicht genug und kein gutes Licht geben, und der lästige, törichte Überfluss an Türen im Inneren, die die Zimmer unbewohnbar machen. Dem Schein von Vornehmheit, Grösse und Würde wird das Wohlbehagen des täglichen Lebens ohne Bedenken preisgegeben.

Wie würden unsere Monumentalbauten und unsere Wohnhäuser aussehen, wenn sie nicht aus unklarem, romantischem Gefühl, sondern durch sachliche Befriedigung des Bedürfnisses entständen wie der Bazar Wertheim?

*

Künstler und Laien werden künftig an diesem Gebäude ihre Studien machen.

Die Architekten werden daran lernen, dass weder die akademische noch die romantische Gleichgültigkeit gegen das Bedürfnis eine Zukunft haben. Die Zwangsjacke der Fassade ist hier für die Praxis zum erstenmal vollkommen abgestreift. Auch der Staatsbau wird nicht mehr umhin können, mit den an diesem Organis-

mus gewonnenen Erfahrungen zu rechnen. Für die Mitarbeit des Bildhauers hat der Bazar Wertheim eine neue Bahn eröffnet. Es mag zugegeben werden, dass seine Ornamentik noch historisch ist, und dass Bildhauer und Maler noch nicht so schöpferisch haben auftreten können wie der Architekt. Aber man kann nicht alles auf einmal erwarten. Für die Durchbildung einer neuen Ornamentik war die Bauzeit zu kurz. Messel hat recht gehandelt, wenn er sich auf Experimente nicht einliess. Immerhin hat er überall tüchtige Künstler herangezogen und ihnen freie Hand gelassen. Er hat darin einen Takt bewiesen, der eigentlich nicht die Regel ist. Denn unsere Architekten stehen der lebendigen Malerei und Plastik in der Regel ziemlich fern, und wenn es auch nur selten einer mit Worten zugesteht, ihre Werke pflegen laut und öffentlich gegen sie zu zeugen. Wie viele deutsche Bauten gibt es, deren Skulptur erträglich ist, und deren Ausmalung nicht dem Geschmack ins Gesicht schlägt? Eine der einflussreichsten deutschen Architekturschulen, die von Hannover, ist an einem Ort ohne originelle Malerei und Plastik von technischen Begabungen entwickelt worden, die von der hohen Kunst nur die archaistischen, um nicht zu sagen heraldischen Strömungen kannten. Auf der anderen Seite pflegte ja unseren Malern und Bildhauern jede Fähigkeit, die einfachsten architektonischen Gedanken zu denken, vollständig abzugehen. Wie hilflos sind unsere Bildhauer durchweg, wenn sie einen Sockel zu machen haben.

Auch ihnen wird die neue Architektur, die im Werden ist, neue Aufgaben stellen, die sie auf dekorativem Gebiet von der Schablone befreit.

Befreiung! Das ist auch das Gefühl, mit dem ein Laie vor der grossartigen Fassade, die ihm mehr imponiert als hundert Staatsbauten, den Kopf in den Nacken zwingt; ein Hauch freier Schöpferkraft umweht ihn, wenn er prüfend und staunend durch den geräumigen Windfang tritt und die Säle und Hallen durchwandelt, wo alles so praktisch eingerichtet ist und die Kunst die Erfüllung der Aufgabe nirgend zu umgehen versucht. Die Tendenz, solches auch in seinem Hause und im Staatsgebäude unbedingt zu verlangen, wird durch dieses Beispiel in ihm erstarken.

Kenner werden nun vielleicht noch auf Vorbilder in Frankreich, wo die grossen Bazare längst bestehen, auf England und Amerika hinweisen. Gewiss ist der geschäftliche Gedanke des universellen Kaufhauses, deren Entstehung Zolas Roman weiten Kreisen anschaulich gemacht hat, über Paris nach Berlin gelangt, und es lassen sich vielleicht in Messels Bau einige den fremden Vorgängern ähnliche Züge nachweisen; die künstlerische Entwickelung des Berliner Kaufhauses gehört aber doch dem Berliner Boden an. Der Gotiker, der die Equitable mit Renaissanceformen bekleidete, hatte das letzte Wort nicht gesprochen. Messel, der von der Renaissance ausging und die Gotik aufsog, hat die Formel gefunden, der die Tore in das neue Gebiet sich

öffnen. Mir scheint, dass dieser Abschluss in Berlin ohne französische, englische und amerikanische Einflüsse sich logisch aus der Weiterbildung der Grundlage, die in Kaiser und von Grossheims Germania gelegt war, ergeben musste.

AUS STOCKHOLM
1898

Bei einem Besuch auf dem Kupferstichkabinett in Stockholm fand ich zu meiner Überraschung unter den Radierungen schwedischer Künstler auch Motive aus Stockholm. Ausserhalb von Paris und London ist man immer überrascht, wenn sich Künstler der Darstellung der Stadt zuwenden, in der sie leben. Als ich nach dem Namen fragte, hiess es: „Ein junger Architekt machte die Sachen früher, als er nichts zu tun hatte, Herr Boberg.“

Ein Architekt, der mit Künstleraugen seine Vaterstadt ansah, und der seine Eindrücke nicht als Architekt, sondern als Maler festhielt und es nicht bloss zum leidlichen Dilettantismus, sondern zur Kunst brachte, das war etwas Neues.

Bei uns haben Architekten leider nur ausnahmsweise Interesse an der lebenden Kunst, und was sie schaffen, pflegt ja umgekehrt den Künstlern meist vollständig gleichgiltig wenn nicht widerwärtig zu sein, und das Publikum ist oft überrascht, wenn ihm gesagt wird,

dass der Architekt eigentlich auch zu den Künstlern gehört. In einem norddeutschen Kunstverein, der in seinem Vorstand eine festgesetzte Anzahl von Künstlern haben muss, wurde vor nicht langer Zeit von einem Mitglied, das sich nicht sicher fühlte, in der Generalversammlung die Frage gestellt, ob auch die Architekten Künstler wären. Es war kein böswilliger „Moderner“, sondern ein alter Herr aus der alten Schule. Ihm wurde die Auskunft, dass allerdings seit alter Zeit die Architekten zu den Künstlern gerechnet würden.

Es wird wohl bis vor kurzem in Stockholm nicht viel anders gewesen sein als bei uns. Aber seit der Ausstellung in Chicago hat sich die Lage dort geändert.

Bis dahin hatten die schwedischen Architekten gleich den unsern die historischen Stile angebaut und ihr höchstes Ziel war die Richtigkeit der Fassade gewesen. Wer am meisten gelernt, d. h. wer am meisten fremde Ideen in sich aufgenommen hatte, galt als der grösste und reichste Künstler.

Das ist nun anders geworden. Von Chicago kamen einige junge Leute, und als begabtester unter ihnen Boberg, mit neuen Ideen zurück. Die Architektur war ihnen kein Wissen mehr, sondern ein Können. Nicht der am meisten gelernt hatte, der Gemästete, wenn man will, sondern der seine eigene Natur mit der grösseren Energie entwickelt hatte, der Muskelkräftige, erschien nun als der eigentliche Künstler.

Die grosse Bauperiode, in der sich Stockholm be-

findet, gab ihnen mannigfache Gelegenheit, ihre Kraft zu messen, und in der Jubelausstellung fand namentlich Boberg eine Fülle von Aufgaben. Überall entfaltete er eine Sicherheit und Mannigfaltigkeit der Erfindung, und er stellte, was einem Architekten doch wohl besonders hoch angerechnet werden muss, die Lösung des jedesmal vorliegenden Bedürfnisses so ernsthaft in den Vordergrund, dass man beim ersten orientierenden Gang durch die Ausstellungsbauten sich nicht genug über die Zahl eigenartiger Kräfte wundern konnte, die Stockholm zur Verfügung hatte. Bis man dann auf die Frage nach dem Urheber bei fast allen Bauten und Dekorationen, die einen interessierten, den Namen Boberg hörte. Sie waren unter sich so verschieden, dass man jedesmal einen neuen Menschen vermutete.

Nunmehr dürfte für den begabten Künstler in seiner Vaterstadt die Bahn auf den Monumentalbau offen stehen, die ihm und seinen gleichstrebenden Genossen bisher versperrt war; denn die jüngsten Monumentalbauten wie das Opernhaus und die Akademie sind durchaus akademisch.

Doch findet sich in der Regierungsstrasse bereits ein Monumentalbau von Boberg, das Verwaltungsgebäude der Elektrizitätswerke. Die Strasse ist schmal, eine mächtige Fassadenentwicklung verbietet sich von selbst, weil sie nicht überschaut werden kann. Boberg hat deshalb zu dem alten, auch in Deutschland bis zum Rokoko in Geltung stehenden Kunstmittel zurückge-

griffen, den künstlerischen Schmuck auf die Stelle zusammenzuziehen, die dem Auge erreichbar bleibt, das Portal. Und da die Strasse sehr eng ist, hat er nicht üppige und mächtige Formen angewandt, sondern liebenswürdige und zierliche, die fast an den Möbelstil streifen. Mit Fug und Recht.

Die Ornamente hat Boberg dem Reich entnommen, dem der Bau dient, der angewandten Elektrizität. Es sind die Birnen der Beleuchtungskörper, die als Reihung wie ein Halsband von birnförmigen Perlen verwendet werden, und der zu Spiralen aufgerollte Draht, und als Schmuck des kleinen Giebelfeldes die Quelle aller Formen und Gestalten von Licht und Wärme, die Sonne. Die Wirkung des Portals an Ort und Stelle ist überaus anmutig.

Bis dahin hatte die schwedische Architektur ihr Antlitz nach Deutschland gewandt. Was in Stockholm gebaut wurde, liess sich auf Berlin und sogar auf Hannover zurückführen.

Die junge Generation holt sich Anregung und Vorbilder, wo auch unsere Jugend sie sucht, in England und Amerika, und wenn wir auch kaum zu bedauern brauchen, dass unser abgelebter Akademismus den Schweden ihre Städtebilder nicht mehr verderben wird, geht uns doch ein Besitz verloren, worauf wir Gewicht legen sollten, ein Stück Kulturzusammenhang zwischen uns und dem germanischen Norden.

ZWEITER TEIL

EINLEITUNG

Es gilt auch in Deutschland nicht für ein Zeichen von gutem Geschmack, wenn Kleidungsstücke fertig gekauft werden.

Aber Häuser fertig zu kaufen oder in Wohnungen zu ziehen, die ohne Rücksicht auf besondere Bedürfnisse für einen allgemeinen niedrigen Durchschnitt des Geschmacks und der Lebenshaltung angelegt und eingerichtet sind, gehört zu den Gewohnheiten, über deren Berechtigung nicht viel nachgedacht wird.

Wie würde unsere bürgerliche Baukunst aussehen, wenn die wohlhabende Gesellschaft mit derselben Sorgfalt, Hingebung, Unermüdlichkeit, mit derselben unerbittlichen Kritik, demselben Geschmack, derselben Sachkenntnis beim Bau der Häuser und bei Einrichtung der Wohnungen mitarbeitete wie bei der Anfertigung eines Frackes, eines Überziehers oder eines Ballkleides?

Es gab eine Zeit, wo auch der Architekt auf die Mitarbeit rechnen durfte, deren heute nur der Schneider sich erfreut. — Die Folgen der mangelnden oder mangelhaften Anteilnahme des Bauherrn lassen sich überall be-

obachten. Alle Anstrengungen der Architekten, aus dem Herkommen und Akademismus zu entweichen in das Reich einer lebendigen Kunst, bleiben verlorene Liebesmüh', solange nur in den seltenen Ausnahmen palastartigen Hausbaues der Auftraggeber wie bei einem Stück seiner Tracht zu urteilen und anzuregen vermag.

Es wird nicht leicht halten, eine Besserung durchzusetzen. Doch muss es von vielen Seiten versucht werden, sollen wir nicht auch in der Architektur um unsere kulturelle Selbständigkeit kommen.

Am Horizont zieht das Unwetter schon herauf. Die Engländer haben im Anschluss an ihre einheimische bäuerliche und kleinbürgerliche Architektur ein nationales Wohnhaus geschaffen, dessen Stil dem Bedürfnis entspricht und weder von Frankreich noch von Italien beeinflusst wird. Ihre Fachblätter, vor allem das in Deutschland so überaus einflussreiche Studio, und im Anschluss daran die deutschen Nachahmungen dieser Zeitschrift, mit einem kühnen Sprunge sich auf den englischen Standpunkt schwingend und die einheimische deutsche Renaissance und Backsteingotik ihrem Schicksal überlassend, haben in alle Ecken hineingeleuchtet, so dass die englischen Ideen über Hausbau und Einrichtung bei uns jetzt eine mächtigere Anziehungskraft ausüben als irgend welche Gedanken, die von deutschen Architekten, Bauakademien oder Bauschulen oder von irgend welcher alten Kunst ausgehen. Die stärkste Persönlichkeit der ältern Generation, Wallot, hat auf den

Bau des eigentlichen Wohnhauses kaum einen Einfluss, man müsste denn den Reklamebau der Grosstädte mitrechnen. In wenigen Jahren wird nun der „Studiostil" oder besser dessen notwendigerweise verballhornte Nachahmung überall angewandt werden. Die ersten Spuren zeigen sich auch schon in Hamburg.

Wir dürfen nicht erwarten, dass diese neue Mode uns etwas anderes bringen wird als eine neue Maskerade. Weder die Bauspekulanten noch die sonstigen Auftraggeber sind darauf vorbereitet, in der neuen Mode etwas anderes als die ornamentale Aussenseite zu sehen. Man wird wie bei den übrigen Stilmoden, die sich seit zwei Jahrzehnten bei uns abgelöst haben, mit den neumodischen Gedanken, die keine eigene Arbeit gekostet haben, dieselbe barbarische Verschwendung treiben wie bisher mit den „Lesefrüchten" aus Hirths „Formenschatz" und tausend anderen Sammelwerken.

Soll unter dem neuen Überrock des englischen Cottagestils die alte Misere weitergetragen werden, bis einmal irgendwo ein neuer Stil geborgt werden kann? Oder sollte sich ein Punkt finden lassen, wo der Widerstand gegen die raum- und zeitlose Altertümelei, gegen den Akademismus und gegen die Ausländerei mit Aussicht auf Erfolg einsetzen kann?

*

In Hamburg wurde seit einem Jahrzehnt wiederholt der Wunsch geäussert, dass die alteinheimische Bauweise zum Ausgangspunkte eines neuen bürgerlichen Baustils hamburgischen Charakters gewählt würde.

So wurde bei der Begründung der Sammlung von Bildern aus Hamburg 1889 darauf hingewiesen, dass die malerische Darstellung der bürgerlichen Architektur des alten Hamburg eine Anregung für Erneuerung unserer Bauweise bieten könnten. „Niemand kann uns eindringlicher als der Maler sagen," hiess es, „dass bisher in Hamburg nichts entstanden ist, das für unsere Luft und unser Licht so vortrefflich empfunden ist, wie die bürgerliche und ländliche Architektur des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts" und in der Publikation des Kunstvereins über Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg schliesst 1892 der Abschnitt über die Architektur mit den Worten: „Welchen Gang die künftige Entwickelung unserer Architektur nehmen wird, ist nicht abzusehen. Da nach alter Erfahrung eine ausgesprochene Stilart sich nur ein Menschenalter zu halten pflegt, werden auch die gegenwärtig herrschenden Richtungen einem anderen Geschmack weichen. Bei den jungen Architekten lässt sich das Bestreben, sich von Berlin und Hannover zu befreien, schon verfolgen. Möchten sie sich darauf besinnen, dass in unserer Bevölkerung das „Sonninsche Haus" noch mit Ehrfurcht genannt wird . . . . Es dürfte nicht so schwer fallen, die alten monumentalen Prinzipien der Heimat wieder zur Geltung zu bringen. . . .

Nur auf diesem Boden können wir hoffen, in der nächsten Generation zu etwas Eigenem zu kommen. Dass es nicht auf eine unfruchtbare Nachahmung hinauslaufen wird, dafür sorgt der veränderte Zuschnitt unseres Lebens, und die Sitten, Gewohnheiten und Bedürfnisse der Hamburger Familie sind so verschieden von denen des übrigen Deutschlands, dass ihr künstlerischer Ausdruck Bauwerke eigener Art erzeugen muss.“

Seither ist die Überzeugung, dass es in der Tat bei uns eine kräftige, mannigfaltige Bauweise gibt, die für Alles die entwicklungsfähigen Keime enthält, in weitere Kreise gedrungen. Sie ist freilich nur noch in Resten, allerdings ausreichenden Resten vorhanden, aber sie hat doch schon in einigen wenigen Fällen zum Ausgangspunkt für neue Bildungen gedient, so in dem von Martin Haller erbauten Landhause des Herrn Ed. Lorenz Meyer in Reinbeck und in Faulwassers Seniorat von St. Michaelis.

Soll aus diesen ersten Versuchen sich eine eigene hamburgische bürgerliche Baukunst entwickeln, so muss in weiteren Kreisen die Teilnahme für diese Bestrebungen erweckt werden.

Der Zeitpunkt erscheint günstig. Bei der Verbesserung der Verbindungen hat sich das Wohngebiet weit über das Weichbild der bisherigen Vororte ausgedehnt. In der ganzen Umgebung entstehen, meist von der Spekulation aufgeführt, neue Villenviertel. Im kommenden Jahrhundert dürfte die Ausdehnung der mit

kleinen Einzelhäusern im Garten bebauten Gebiete weit über das heute denkbare anwachsen.

Was wir für alle deutschen Länder fordern müssen, dass bei der Erneuerung der bürgerlichen Architektur von der heimischen Bauweise ausgegangen wird, gilt auch für Hamburg.

Man wagt kaum, sich vorzustellen, wie lieblich diese neuen Vororte aussehen könnten, wenn die Erbauer sich für die sachliche Schönheit unserer alten ländlichen und bürgerlichen Baukunst begeisterten.

*

Es gibt eine durchgehende Lebensführung nationalen Charakters in England, aber nicht in Deutschland. Das Haus, das aus den Bedürfnissen der Hamburger oder Bremer Familie heraus gebaut wird, kann der Berliner oder der Bayer nicht brauchen. Es gibt in Deutschland auch nicht, wie in England, ein durch den grössten Teil des Landes ziemlich gleichartiges feuchtes warmes Inselklima. Das äussere Gewand des Hauses muss, wenn es mit den Lebensgewohnheiten, mit Luft, Licht und Landschaft in Hamburg zusammenstimmen soll, anders aussehen als in München oder im Schwarzwald.

Von diesen Erwägungen aus und angeregt durch einige namhafte Architekten Hamburgs, denen die Publikationen der Gesellschaft bekannt waren, hat die Ge-

sellschaft Hamburgischer Kunstfreunde im Frühjahr 1899 die hamburgischen Architekten zu einer Idealkonkurrenz aufgefordert, deren Ergebnisse in der Kunsthalle öffentlich auszustellen sie die Erlaubnis bei der Kommission für die Verwaltung erbeten und erhalten hat.

Dem Ausschreiben, dessen Abdruck an dieser Stelle von Interesse sein dürfte, ist kaum etwas hinzuzufügen. Dass von einer Prämiierung abgesehen wurde, ergibt sich aus der Sachlage. Es war nicht die Absicht, zwei oder drei Entwürfe durch eine Auszeichnung als die besten zu empfehlen und dadurch die Arbeiten aller übrigen Architekten in das falsche Licht der Unzulänglichkeit zu rücken, sondern es sollte den Freunden einer heimischen Bauweise Gelegenheit gegeben werden, alle Architekten von verwandter Gesinnung kennen zu lernen. Nicht unbedenklich war vielleicht die Vorschrift, dass die Ausführungskosten innerhalb einer gewissen Grenze anzugeben seien. Aber hier entschied die Notwendigkeit, dem Besucher der Ausstellung eine fertige Sache vorzuführen. Es sollte vor allen Dingen zum Bauen angeregt werden, und dadurch war die ausschreibende Gesellschaft zu der Überzeugung gelangt, dass der Besucher, ohne beim ausstellenden Architekten sich erkundigen zu müssen, an Ort und Stelle auf eine der ersten Fragen, die nach den Baukosten, Auskunft erhalten sollte. Dann erschien es sehr notwendig, von vornherein klar zu stellen, dass es sich nicht um ein lediglich akademisches Turnier, sondern um eine sehr

fest auf das Praktische gerichtete Bestrebung handelt und dass kein kostspieliger neuer Luxus sondern das gerade Gegenteil angestrebt wird. Deshalb wurde die Bedingung gestellt, dass der Kostenanschlag innerhalb bestimmter Grenzen bindend sein solle. Als Gegenwert für die geforderten Leistungen schätzt die Gesellschaft das, was sie bietet, höher als den Geldpreis oder den Kranz für den Sieger in der Konkurrenz. Sie bietet die Möglichkeit, einen Teil der Architektur dem Spekulantentum und der Konkurrenz minderwertiger, unkünstlerischer Elemente zu entreissen, sie bietet die Aussicht, dass ein grosser Teil des Publikums auf der geplanten Ausstellung unmittelbar mit den ausstellenden Architekten in Verbindung tritt; sie öffnet einen neuen Weg, zu einer hamburgischen Architektur zu kommen, die nicht, wie die heutige, ein Mischmasch bunter, von allen Akademiestädten Deutschlands und einigen Kunstzentren des Auslands entlehnter Aneignungen ist. In diesen Punkten glaubt die Gesellschaft einen hinreichenden Ersatz für die ausfallenden Preise sehen zu dürfen.

Das Schreiben lautet:

„Von vielen hamburgischen Architekten und von den Mitgliedern der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde wird der Wunsch gehegt, dass beim Bau ländlicher Wohnhäuser in der Umgebung Hamburgs soviel wie möglich Anschluss an die ältere heimische Architektur gesucht wird, deren künstlerische Wirkung sich in unserer Landschaft und in unserem Klima bewährt hat.

Auf Anregung namhafter hamburgischer Architekten hat die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde beschlossen, eine Idealkonkurrenz zur Erlangung von Entwürfen auszuschreiben, und auf Ansuchen der Gesellschaft hat der Präses der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle die öffentliche Ausstellung der eingelieferten Entwürfe in der Kunsthalle zugesagt.

Bedingungen

1. Die Entwürfe werden in der Reihenfolge der Einlieferungszeiten ausgestellt.

2. Die Entwürfe sind im Massstab von 1 : 100 zu halten.

3. Von jedem Hause sind die Hauptansicht in geometrischer Darstellung, eine perspektivische Ansicht — farbig — und ein Grundriss einzuliefern.

4. Es werden drei Typen aufgestellt nach Massgabe des Bedürfnisses:

a) zu vier bis fünf Zimmern,

b) zu fünf bis sieben Zimmern,

c) zu sieben bis neun Zimmern.

5. Es wird dem einzelnen freigestellt, Entwürfe für alle drei, für zwei Häuser oder für eins einzusenden.

6. Jeder Entwurf ist mit einem Kostenüberschlage zu versehen.

7. Der Einsender ist zur Ausführung innerhalb zehn Prozent auf- und abwärts des Anschlages verpflichtet.

8. Anonyme Einsendungen werden nicht ausgestellt.

9. Preise werden nicht verteilt.

10. Die Einsendungen sind bis zum 1. Juli 1899 an den Präses der Gesellschaft, Herrn Eduard Lorenz Meyer, zu richten.

Allgemeine Bemerkungen

Da es darauf ankommt, einen einfachen Ausgangspunkt für künstlerische Entwicklung der Architektur unserer Landhäuser zu finden, mögen folgende allgemeine Wünsche zum Ausdruck kommen. Alle rein dekorativen Ausbauten, namentlich Türme, sind zu vermeiden. Ebenso Erker und Anbauten, die für die Benutzung vom Zimmer aus zu klein sind. Jeder derartige Bau muss mindestens für zwei Personen bequeme Sitzgelegenheit an einem Tische bieten. Da bei zwei Fenstern an einer Wand die Benutzung der Fensterwand schwierig und unter Umständen unmöglich wird, ist tunlichst das in älterer Zeit in Hamburg allgemein übliche breite Fenster mit hoher Fensterbank einzuführen. Das Dach ist tunlichst als einfache einheitliche Masse zu behandeln. Schieferdeckung ist auszuschliessen. Für die einfacheren Typen ist Rohbau mit weissem oder getöntem Kalkbewurf, für die reicheren Ziegelrohbau gedacht. Doch sind Formsteine irgend welcher Art, glasierte Ziegel und Ornamente aus versetzten Ziegeln auszuschliessen. Wenn Zementbewurf angewendet wird, sind Profile und plastische Ornamente irgend welcher Art zu vermeiden. Ebenso jegliche architektonische oder orna-

mentale Umrahmung der Fenster und Türen. Dagegen ist auf eine geschmackvollle farbige Behandlung des Holzwerkes an Fenstern und Türen das grösste Gewicht zu legen. Es möge an dieser Stelle auf den ehemals in unserer Heimat allgemein verbreiteten Brauch hingewiesen werden. Die Fensterrahmen (und die Fensterläden) pflegten bei weissem Kalkbewurf ochsenblutfarben, grün oder blau, beim Ziegelrohbau weiss oder grün gestrichen zu werden. Doch bleibt natürlich die Farbenwahl dem persönlichen Geschmack überlassen. Nur von der Verwendung naturfarbenen Holzes ist abzuraten.

Veranden dürfen die Zimmer nicht verdunkeln. Es wird Wert auf grossräumige Veranden gelegt, die der Familie möglichst bequem und lange den Aufenthalt in freier Luft gestatten. Versuche, den Platz vor der Haustür nach Art der Beischläge auszubilden, sind sehr erwünscht. Auch für die Behandlung der Ausbauten der Wohnzimmer wird auf die runden und viereckigen Formen der älteren und heimischen Architektur hingewiesen. Dreiseitige Ausbauten haben sich als unpraktisch erwiesen. Es werden dafür sechsseitige mit ununterbrochen herumgeführten Fenstern empfohlen.

Im Inneren ist die Ausbildung der Diele als grosser gemeinschaftlicher Wohnraum und als Speisezimmer zu empfehlen, wie es in der älteren hamburgischen Architektur üblich war. Doch empfiehlt es sich nicht, die Treppe frei in diesen Raum zu legen. In den Zimmern sind Flügeltüren überflüssig, wenn der eine grosse Haupt-

raum vorhanden ist. Die Türen sind möglichst fern vom Fenster zu halten, die Wände tunlichst unzerteilt zu lassen."

Im Auftrage der Gesellschaft war dieses mit einigen Hamburger Architekten beratene Schriftstück von dem Präsidenten, Herrn Ed. L. Meyer, der seit Jahren für die Wiederaufnahme der einheimischen Baugedanken tätig ist, und Frau Maria Zacharias, deren Studien uns eine Fülle von Motiven unserer alten städtischen Bauweise aufbewahren, unterzeichnet. —

Über das Ergebnis ist im Vorwort berichtet.

Die folgenden kurzen Aufsätze, unter dem Titel „Haus und Heimat" im Jahrbuch der Gesellschaft erschienen, weisen auf den Charakter der älteren Hamburger Bauweise hin.

DAS ALTE HAMBURGER HAUS IN DER STADT

Für die Stadthäuser der Hamburger hatte sich schon im späteren Mittelalter ein eigenartiger Typus entwickelt, der im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert künstlerisch behandelt wurde.

Weil der Raum in der Festungsstadt beschränkt war, drängte alles auf die möglichste Ausnutzung des Bodens. Daher sind die Grundstücke schmal und tief. Das Dreifensterhaus bildete die Regel.

Grosse Speicherräume waren nötig, weil der Kaufmann die Ware, mit der er handelte, nicht als Spediteur vertrieb, sondern wirklich besass, und er musste sie zu Wasser und zu Lande ans Haus und wieder fortschaffen können.

Deshalb liegen die Grundstücke zwischen der Strasse und dem Fleet (Kanal). An der Strasse erhebt sich das Wohnhaus, am Fleet der Speicher. Zwischen beiden liegt ein Hof, dessen eine Seite von dem Verbindungsbau begrenzt wird. Diese Anlage ist ganz speziell hamburgisch. In Bremen und Lübeck fehlte die Möglichkeit, die Wasserstrasse an jedes Haus zu leiten.

Einfahrten in den Hof gab es nicht, dazu waren die Grundstücke zu schmal. Palastartige Typen mit Einfahrten — porte cochère — wurden zuerst im siebzehnten Jahrhundert auf dem Wandrahm und dem Neuen Wall versucht, blieben aber, wie beim alten Palais Görtz, dem heutigen Stadthaus (Wohnung des Polizeiherrn), die Ausnahme.

Die Überschwemmungen, denen das tiefliegende Gebiet um die Wasserstrassen ausgesetzt war, nötigten zur Auftreppung der Erdgeschosse.

Damit waren die Grundzüge der Fassadenentwickelung gegeben: die an der Strasse vorgelegte Haustreppe, drei Fenster und, um den schmalen Raum auszunutzen, drei bis vier Stockwerke..

Die künstlerische Behandlung hing ausserdem noch von der Lage ab. Freie Plätze gab es wenig, und die Strassen waren eng. Eine Fassadenentwickelung mit Säulen oder auch nur mit rhythmischer Verteilung von Schmuckformen war durch die geringe Breite des Grundstückes ebenso erschwert, wie sie bei der Kürze des Abstandes wirkungslos gewesen wäre.

Man beschränkte sich deshalb in der Regel auf die ruhige Wandfläche aus Ziegelsteinen, in deren roter Masse die Fenster mit ihren weissgestrichenen Rahmen — es wäre interessant, zu erfahren, wann dieser weisse Anstrich aufkommt — mit starkem Accent wirkten. Plastischen Schmuck erhielten nur der Giebel, der weithin sichtbar war, und das Portal. Hier pflegte man

dem heimischen Baustoff des Backsteins das eingeführte des Sandsteins vorzuziehen, das dem plastischen Schmuck so viel gefügiger entgegenkam und sich mit seinem feinen Grau vom Rot der Mauer abhob. Sandsteinfassaden waren verhältnismässig selten. Die am meisten hamburgische Ausbildung hat der Typus des Hamburger Backsteinbaues durch das sogenannte Sonninsche Haus gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts erfahren.

Diese Architektur ist die einzige, die sich auch in der russigen Luft der modernen Stadt bewährt hat.

*

Von der Strasse gelangt man in diesem städtischen Hamburger Hause über die Freitreppe unmittelbar auf die grosse Diele, die das Haus durchquert. Dies ist der malerischste Raum des ganzen Hauses.

Seine Anlage geht aus dem praktischen Bedürfnis hervor. Heute würde man wohl nicht wagen, etwas so in sich Unregelmässiges anzulegen. Er hat nicht überall dieselbe Höhe und ist nicht überall gleich breit, er hat an der Hofseite eine riesenhohe Fensterwand und nach der Strassenseite eine Tür mit Oberlicht.

Und wie einheitlich und behaglich wirkt er trotzdem, wie reich und vornehm! Wenn unsere Dilettanten uns von diesen herrlichen Räumen nicht genaue Zeichnungen aufbewahrt hätten, die nicht nur das Materielle, sondern auch die Stimmung geben, wir würden gar nicht

wissen, was wir verloren haben, ehe wir es recht erkannt hatten.

Was den Raum so lebendig macht, lebendiger als die stolzen Treppenhäuser der Barockpaläste, das ist seine Lauschigkeit, die das tägliche Leben ahnen lässt, das Gepräge eines zusammengesetzten, aber in sich gefesteten Organismus.

In der Regel liegt die Haustür nicht in der Mitte der Fassade, sondern, wie dies beim Dreifensterhaus aus Raumersparnis Sitte ist, an der Seite.

Der erste Teil der Diele, den man von der Haustür betritt, hat nur die Höhe des Erdgeschosses und die Breite und Tiefe, die dem Zimmer, das an seiner Stelle liegen könnte, entsprechen.

Neben diesem ersten Teil der Diele liegt ein Zimmer, ursprünglich das Kontor.

Der zweite Teil der Diele ist der Hauptraum. Er nimmt die ganze Breite des Hauses ein und geht durch zwei Geschosse. Da er auch die doppelte bis vierfache Tiefe des ersten Teils hat, so entstehen sehr ansehnliche Abmessungen. Es ist eine richtige Halle, der Mittelpunkt des häuslichen Lebens.

Vom Hauseingang aus sieht man zuerst die grosse Fensterwand nach dem Hofe, die in der Regel die ganze Höhe der Halle einnimmt: man kann nicht Licht genug haben. Eine Flügeltür, ebenfalls mit Scheiben, liegt darin, die auf den Hof führt. So ist diese ganze grosse Wand nur Fenster.

Neben dieser Fensterwand nach dem Hofe wird eine kurze Treppe mit schöngeschwungener Rampe sichtbar. Sie führt vier oder fünf Stufen hinauf zu einer Flügeltür. Hinter dieser liegen zwei grosse Säle in reichster Ausstattung, das sind die Festräume. Sie liegen nicht im eigentlichen Haus sondern im Verbindungsbau swischen Haus und Speicher am Hof entlang. Die herrlichen beiden Stuckdecken aus dem Bostelmannschen Hause im Museum für Kunst und Gewerbe stammen aus solchen Sälen des schmaleren Zwischenhauses, das Wohnhaus und Speicher verbindet.

Von der Rast der kurzen Treppe geht die Haustreppe ab, die an der Wand nach dem ersten Stock führt. Sie liegt offen, ist breit und bequem, hat eine schöne geschnitze Rampe, meist auch in der Mitte eine Rast. Über ihr liegt eine breite, ebenfalls nach dem Dielenraum offene Galerie, die die vorderen mit den hinteren Räumen verbindet und durch eine oder zwei mächtige hölzerne Säulen mit reichen Kapitellen gestützt wird. Auch die Galerie hat eine kräftige, reichgeschnitzte Ballustrade.

Die Decke der Halle, die Unterseite der Treppe und der Galerie sind mit kräftig geschnittenem Stuck verziert, der wohl in der Regel weiss blieb, während alles Holzwerk über schwarzen Sockelstreifen gelb, grün, rot oder auch wohl marmorartig gestrichen war und farbig in der weissen Masse der Wände stand.

Der Treppenwand gegenüber befand sich eine

Waschvorrichtung von kaminartigem Aufbau, oft mit Inschriften verziert.

Die Wohn- und Schlafzimmer lagen im ersten und zweiten Stock nach vorn. Im zweiten Stock pflegten auch die Speicherräume zu beginnen. Durch eine grosse Öffnung in der Decke hingen auf die Diele die Seile herab, mit denen die Waren emporgezogen wurden.

Oft stand auf der Diele noch ein kleines Bauer aus Holz mit Glasscheiben: das Ziebürken. Hier sass gegen den Zug geschützt die Näherin oder eine Magd, die bei einer Handarbeit, wenn es nötig schien, die Diele bewachte. Die Ziebürken war der lagernden Waren wegen beweglich.

Vor dreissig Jahren waren noch viele dieser Stadthäuser im Winter bewohnt und wurden in frischem Stande erhalten. Jetzt stehen kaum noch ein halbes Dutzend im alten Zustande, aber da die Häuser nicht mehr bewohnt werden und nur als Speicher oder Kontore dienen, sind sie unfrisch oder verkommen.

*

Die Künstler, die in Hamburg lebten, haben uns von der traulichen Poesie dieser Räume kein Bild ererhalten. Den Dilettanten aber, die uns einen Blick in die dem Untergange geweihte Herrlichkeit festhielten, wird man nicht nur in Hamburg ein dankbares Andenken bewahren. Sie haben uns ein Stück deutscher Kultur gerettet.

Hätte es solche Schönheit in der Privatarchitektur Münchens, Berlins und Düsseldorfs gegeben, so würden Generationen von Malern in unserem Jahrhundert sie verherrlicht haben. Aus tausend Bildern und Hunderttausenden von Photographien, Holzschnitten und Stichen danach würde das deutsche Volk diese Diele kennen, wie der Mondschein durch die Fensterwand nach dem Hofe auf die Fliesen fällt, während in einer Ecke Schatzgräber beim Schein einer Laterne an der Arbeit sind; in düsterer Nacht, wie beim Fackelschein der Patrizier verhaftet wird; wie er von seiner Familie Abschied nimmt; wie er von der Reise heimkehrt; wie er einen fürstlichen Gast ins Haus geleitet, den seine geschmückte Hausfrau vor der Treppe erwartet. Wir würden in der folgenden Generation den malerischen Raum gesehen haben, wie die Sonne im Sommer den schwankenden Schatten der Linde, die im Hofe steht, durch die Fenster wirft, wie die Silhouetten der Arbeiter an der Winde vom Licht umspielt werden, das sich weich über die strahlend gelb oder rot in das Weiss der Stuckmassen gebettete Holzarbeit der Treppe und Galerie breitet.

Ob sich die Architektur in Hamburg noch einmal daran erinnern wird, dass es solches bei uns einst gegeben hat? Eine Möglichkeit, die Motive in ihrer Gesamtheit wieder zu verwenden, liegt freilich nicht vor, denn das Leben hat andere Formen angenommen. Aber weshalb sollen die neuen Bedürfnisse nicht ebenso schön und hamburgisch ausgedrückt werden können?

DAS MODERNE WOHNHAUS

Für das gewöhnliche bürgerliche Wohnhaus hat die Hamburger Architektur in unserem Jahrhundert einen eigenen und sehr charakteristischen Grundriss ausgebildet. Für die Fassadenbildung ist sie zu keinem Typus gekommen.

Es liegt im Garten und kann sich bei der Schmalheit der Grundstücke nur nach der Tiefe hin entfalten. Man sieht den engbrüstigen Fassaden nicht an, wieviel Raum dahinter liegt.

Vom Stadthause alten Stils, das nur im Winter bewohnt wurde, unterscheidet es sich durch die Anlage eines Windfanges und durch den Verzicht auf die Halle.

Ein Windfang war im alten Stadthaus nicht unbedingt nötig, da die engen, gewundenen Strassen den Wind brachen. Die Strasse selbst war schon Windfang.

Als man begann, das Haus im Garten vor dem Tore auch im Winter zu bewohnen, wurde der Windfang nötig, den man im windstillen Sommer hatte entbehren können. Bei alten Häusern lässt sich heute

noch erkennen, dass er eine Zutat war. Die ältesten Windfänge sind aus Holz angebaut. Bei allen Neubauten ist er in den Organismus einbezogen.

Diese Anlage ist durchaus hamburgisch. Als die deutschen Fachleute zur Ausstellung nach Chicago gingen und bei der Gelegenheit das amerikanische Haus studierten, fiel es ihnen wohltuend auf, dass der Besucher nicht vor der Tür stehen zu bleiben braucht, um während der Zeit zwischen Klingeln und Auftun allem Wetter und den Blicken der Passanten ausgesetzt zu sein, sondern statt dessen durch eine unverschlossene Tür einen geschützten Vorraum betreten konnte.

Dass diese Anlage auch in Hamburg üblich war, scheint den meisten ganz unbekannt gewesen zu sein.

In dem einfachen Hamburger Wohnhause liegen die sämtlichen Wirtschaftsräume und die Wohn-, Schlaf- und Badezimmer der Dienerschaft, Küche, Aufwaschküche, Waschküche, Feuerungsraum, Plättzimmer u. s. w. im Halbkeller. Das Erdgeschoss enthält das Empfangszimmer, das nicht weiter bewohnt wird, das Wohnzimmer der Hausfrau, die den Wirtschaftsräumen nahe sein will, den Speisesaal und den Anrichteraum. Im ersten Stock liegt das Arbeitszimmer des Hausherrn, das Schlafzimmer der Eheleute, daneben ein Badezimmer und nach vorn, neben dem Zimmer des Hausherrn, das Morgenzimmer, der Raum, in dem die Familie das erste Frühstück einnimmt, während die Zimmer im Erdgeschoss gereinigt werden. Schlaf-, Wohn- und

Spielzimmer der Kinder sind im zweiten oder im dritten Stock mit den Fremdenzimmern untergebracht. Dies gilt für die bescheidenen Verhältnisse, wo die Hausfrau nicht den Anspruch macht, ihr besonderes Toilette- und Badezimmer zu haben, und der Hausherr auf besondere Bibliotheks-, Rauch- und Billardzimmer verzichtet. Sobald sich die Ansprüche des einzelnen an persönliche Bequemlichkeit erhöhen, erweitert sich der Organismus noch beträchtlich, ohne dass von Luxus oder Prunk die Rede sein könnte. Repräsentieren, wie mit einer Enfilade von Salons im vergangenen Jahrhundert oder mit den Vorderzimmern einer Berliner Etage, kann der Bewohner eines solchen Hauses noch nicht. Bei grossen Familienfesten muss er ein Zelt in den Garten hinausbauen. Aber im ganzen Haus ist kein toter Raum. Alles ist durch das tägliche Leben ausgefüllt.

DAS ALTE LANDHAUS

Während für das Stadthaus ein ganz fester Typus ausgebildet wurde, der sich aus dem Bedürfnis und aus der Gestalt des Grundstückes entwickelte, hatte man beim Landhaus freieren Spielraum.

Es gibt nur wenige hamburgische Landhäuser aus dem achtzehnten Jahrhundert. In der Franzosenzeit wurde auf weite Strecken hinaus die ganze Umgebung Hamburgs von Bäumen und Häusern entblösst.

Wir sollten die wenigen noch vorhandenen Reste aufnehmen und so für die Erhaltung der untergegangenen Formenwelt sorgen. Einiges konnte schon in der Sammlung von Bildern aus Hamburg geschehen. Max Liebermann haben wir die Erinnerung an das schönste Landhaus des 17. Jahrhunderts am Kirchweg in Teufelsbrück, ein grösseres Ölgemälde, und in einem Pastell das Motiv einer vornehmen Villa des achtzehnten Jahrhunderts zu danken.

Im Landhaus scheint ein grosser mittlerer Hauptraum den eigentlichen Wohnraum der Familie gebildet zu haben. Ursprünglich Diele zu ebener Erde, wie man

noch auf dem Herrenhaus der Insel Waltershof sehen kann — Hans Olde hat uns für die Sammlung von Bildern aus Hamburg ein köstliches Stimmungsbild dieses Raumes geschaffen — scheint gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine leise Überführung in den Typus des grossen Mittelsaales stattgefunden zu haben, der aus den französischen Villenanlagen des vergangenen Jahrhunderts bekannt ist. Ein Marmorkamin, verschiedene Sofas an den Wänden mit Tischen und Stühlen davor, gaben die Möglichkeit, eine grössere Gesellschaft behaglich zu verteilen. Eine alte derartige Anlage habe ich noch in einem Landhaus an der Bille im Gebrauch gesehen. Von dem älteren Typus im Hamburger Landhause und von der Halle im kleineren englischen Wohnhause unterscheidet sich diese Anlage dadurch, dass sie keine Treppe enthält. Dass man erst im achtzehnten Jahrhundert begonnen hat, auf die Anlage der Treppe in dieser Wohnhalle zu verzichten, verdient Beachtung. Alte Typen pflegen sich lange zu halten, auch wenn die Bedürfnisse sich schon geändert haben und das Leben verfeinerte Züge trägt. Wir dürfen heute, wenn die Halle bewohnt werden soll, zu dem ursprünglichen Typus mit der Treppe nicht wieder zurückkehren. Es ist an sich unbehaglich, von Durchgehenden gestört zu werden, und die Absperrung des Zugs zwischen der Halle unten und dem Korridor, in den oben die Treppe mündet, erfordert besondere Vorkehrungen.

Die grosse Halle ist sehr wichtig, für das tägliche

Leben der Familie sowohl wie für das Gesellschaftsleben. Um einen grossen Raum dieser Art zu erzielen, sollte man in den kleinen Stadt- und Landhäusern das sogenannte Eintrittszimmer ohne Bedenken opfern. Man wird stets die Beobachtung machen, dass sich eine Gesellschaft am behaglichsten fühlt, wenn sie in einem einzigen grösseren Raum vereinigt ist. Fehlt es daran und müssen sich einzelne Gruppen in kleinere Nebenräume zurückziehen, so pflegen sie sich wie abgeschlossen zu fühlen, und wer zu ihnen hineintritt, findet es schwer, sich anzuschliessen und pflegt nach einem flüchtigen Blick wieder zu verschwinden. In einem einzelnen grossen Raum fällt das Anschliessen und Abbrechen unendlich viel bequemer, denn es macht keinen so gewaltsamen Eindruck, wie wenn man durch eine Tür in ein anderes Zimmer treten oder es auf demselben Wege verlassen muss. Was leicht, ungezwungen und unbemerkt vor sich gehen müsste, wird durch die leiseste Umständlichkeit als etwas Absichtliches erscheinen.

Aber auch für das tägliche Leben bietet eine grosse Halle als Wohnraum unendliche Vorteile. Wo sie vorhanden und mit Arbeitsplätzen und Gruppen von Sitzgelegenheiten behaglich ausgestattet ist, habe ich beobachtet, dass alle Familienmitglieder die Neigung haben, sich darin aufzuhalten, plaudernd, studierend, mit Handarbeiten beschäftigt. Jeder pflegt seinen Lieblingsplatz zu haben.

Auch wer sich draussen ein ganz bescheidenes Sommerhaus baut, vielleicht nur, um wie es die Engländer tun, das Wochenende darin zuzubringen, tut am besten, von diesem einen Raum auszugehen. Wenn die Fensteranlage vorsichtig berechnet ist, so dass wenigstens einige Scheiben nachts offen bleiben können, ist es möglich, die Schlafzimmer sehr viel kleiner anzulegen, als heute die Regel ist.

Steht die Halle als der eine grosse Raum allen zur Verfügung, so können die Schlaf-, Wohn- und Arbeitszimmer im Landhause erheblich kleinere Abmachungen haben, als sonst erwünscht sein muss.

Dass ein grösserer Raum die Aufstellung der Möbel erleichtert und der künstlerischen Ausgestaltung mancherlei Möglichkeiten lässt, braucht nicht betont zu werden.

Hoffentlich gelingt es, in den kommenden Jahren das Material für eine genauere Darstellung der alten Hamburger Landhäuser zu sammeln. Aber das neue Wohnhaus muss aus den neuen Bedürfnissen geschaffen werden. Die kann aber nur der Bauherr selber kennen, nicht der Architekt, wenigstens jetzt noch nicht, wo alles im Werden ist.

SCHIFFER- UND FISCHERHÄUSER

Für das kleinere Wohnhaus der wohlhabenden Schiffer und Fischer gibt es zwei Typen.

Der eine, etwas vornehmere, schliesst sich an die städtische Architektur des achtzehnten Jahrhunderts. Einfache Backsteinwände mit dem zarten hellen Netz der Fugen, ein ruhiges rotes Ziegeldach darüber. Nirgend Säule, Ornament oder Gebälk. Nur die Fensterrahmen stehen weiss in dem roten oder rotvioletten Mauerwerk, und die Haustür ist dunkelgrün gestrichen. Nirgend Formsteine. Schmuckformen finden sich nur an der Tür. Der Wohlhabendere hält auf eine schöngeteilte, vielleicht mit geschnitzten Rosetten, auch wohl mit Laubgehängen geschmückte Tür, deren Griff und Schlossblech aus blank geputztem Messing sehr freundlich auf dem grünen Grunde stehen. Das Oberlicht darüber pflegt ebenfalls geschnitzt — oft in sehr zierlichen und liebenswürdigen Formen — und in seinen Holzteilen im Gegensatz zur grünen Tür weiss bemalt zu sein. Soll noch ein übriges geschehen, so erhält die Tür eine Sandsteinumrahmung mit bescheidenem, zierlichem Ge-

bälk. Bis auf den Giebel und die hohe Treppe, die hier fehlen, sind das dieselben Kunstmittel, die im achtzehnten Jahrhundert bei uns für das städtische Haus galten, das in der hohen roten Wand mit weissen Fenstern keinen anderen Schmuck kannte, als das Portal und den Giebel.

Wenn wir über die geschorene Hecke weg so ein farbiges Schifferhaus mit der weissen Bank davor in seinem Garten unter geschorenen Bäumen liegen sehen und daneben einen Neubau aus Zement mit verschwenderisch angeklebtem Ornament, so wird es uns schwer, zu begreifen, wie man dazu gekommen ist, so viel Vornehmheit, so viel Kultur aufzugeben.

Das bescheidenere Fischerhaus pflegt noch einfacher, aber koloristisch noch stärker zu sein. Unter dem Stroh- oder Ziegeldach eine geputzte Wand, deren Kalkanstrich alle Jahre vom Bewohner selbst aufgefrischt wird. Diese Wand ist in der Regel weiss, doch kommen auch grünliche und gelbliche oder bläuliche Tönungen vor. Der Sockel, soweit der Regen anspritzen kann, ist schwarz geteert, damit die Hausfrau ihn abwaschen kann. In der weissen Wand sitzen die Fensterrahmen natürlich nicht weiss, sondern dunkelgrün, dunkelblau, ochsenblutrot, die Fensterläden und die Türen sind dann in derselben Farbe gestrichen. Die Wirkung der einfachen, satten Farben im Schatten der geschorenen Bäume, die das Haus umgeben, ist so stark und so lieblich, dass keinerlei moderne Architektur dagegen aufkommt.

Was diese beiden hauptsächlichen Häusertypen unserer Gegend noch in ein besonders gemütliches Licht rückt, ist, dass der Bewohner sie selber pflegen kann. Schiffer und Fischer sind von ihren Fahrzeugen her mit der Farbe vertraut. Der Kapitän oder Lotse streicht alljährlich zu Pfingsten seine Fensterrahmen und seine Türbank weiss und seine Tür und die Fensterläden grün, der Fischer gibt seinem Hause einen frischen weissen Kalkanstrich und teert den Sockel. Mit wenig Kosten sind diese Häuser beständig frisch zu halten.

* * *

Für unsere Gegend müssten die Schiffer- und Fischerhäuser die Grundlage für die Entwickelung der Architektur des Landhauses abgeben.

Auch die Engländer haben überall für das Einzelwohnhaus auf dem Lande und in der Vorstadt den ländlichen Stil der Gegend zugrunde gelegt, nicht wie unsere Architekten den französischen Palast, die italienische Villa oder ein gotisches Phantasiegebilde, das sich nie und nirgend zugetragen ausser auf dem Reissbrett des Akademikers. Die Engländer sind auch in ihrer Namengebung sachlich und bescheiden und bleiben lieber unter der Wirklichkeit, als dass sie darüber hinauslangen. Sie nennen selbst ein sehr grosses geräumiges Wohnhaus im Garten nicht, wie wir, ihre Villa, sondern nach dem Ursprung der angewandten Formen Cottage, das heisst Hütte.

Der Entwickelung des Grundrisses stellen diese auf die Wirkung der Farbe statt der Form berechneten Landhäuser keinerlei Hindernisse in den Weg: sie kennen weder die kleine Säule noch das Palastfenster, und ihr Dach ist eine grosse ruhige Masse.

Ähnliche Benutzung der älteren bürgerlichen Architektur wäre für das Stadthaus zu wünschen. Es widerspricht unseren besten Neigungen, das grosse Zinshaus als einen üppigen Palast auszubilden. Im Grunde wollen wir doch gar nicht scheinen, was wir nicht sind.

DAS BAUERNHAUS

Wie weit das niedersächsische Bauernhaus in unserer Landschaft für den Ausbau des ländlichen Wohnhauses Motive bieten kann, muss die Praxis ergeben. In Form und Farbe enthält es nicht viel, was nicht auch am Stadthause und an den Fischer- und Schifferhäusern vorkäme.

Aber der Grundriss bietet vielleicht eine sehr brauchbare Anregung.

Es ist ein Langbau, der mit dem Giebel nach der Strasse liegt. Diese Giebelseite hat keinen Eingang. Im Erdgeschoss und den ein oder zwei Stockwerken liegen hier die Schlaf-, Wohn- und Staatszimmer. Die Haustür liegt an der Seite.

Der Eintretende findet sich in einem grossen Raum, der quer durchs Haus geht und an beiden Seiten Fenster hat.

Dies ist die alte sächsische Halle, der Hauptraum des Hauses. An der Wand nach der Strassenseite sind die Türen zu sehen, die in die Zimmer führen, meist zwei. Dazwischen liegt in der Mitte der Wand der

Feuerherd. Wenn die Hausfrau hier beschäftigt ist, kann sie ihr ganzes Reich übersehen. Durch die Fenster kann sie beobachten, was im Garten und auf dem Hof geschieht, und dem Herd gegenüber sieht sie durch eine weite torartige Öffnung auf die „grosse Diele“, die zweite Halle des Hauses, die oft mehr als die Hälfte des ganzen Gebäudes einnimmt, den Mittelpunkt des Wirtschaftslebens. Hierher öffnen sich an den Seiten die Ställe der Tiere, durch das Tor am Ende dieser grosse Diele kommen die hochbeladenen Heu- und Kornwagen herein.

Für das Landhaus wäre die Anlage der Querhalle vielleicht von Wert. Von dieser Halle könnte es nach der einen Seite in die Wohnzimmer gehen, genau wie im Bauernhaus, und an der entgegengesetzten Seite könnten sich die Küche und die Wirtschaftsräume anschliessen. Die alte Herdstelle müsste Kamin werden mit den nötigen Sitzgelegenheiten. Die langen Fensterwände würden die Möglichkeit bieten, tiefe geräumige Erker auszubilden, zimmerartige Kojen mit dem Blick auf den Garten.

Die Motive brauchten wir nicht aus England zu holen. Alles einzelne findet sich in unserer älteren, von Italien, Frankreich und der modernen Gotik noch nicht berührten städtischen und ländlichen Architektur.

DER BEISCHLAG

Wir haben noch keine Monographie des Beischlags. Und wenn es sich auch um eine Anlage handelt, die so gut wie ausgestorben ist und von der man kaum annehmen darf, dass sie für das Stadthaus wieder aufgenommen wird, wäre es doch für die Anschauung des Strassenbaues und Strassenbildes der norddeutschen Städte bis ins achtzehnte Jahrhundert von Wichtigkeit, wenn überall die Reste und Spuren zusammengestellt würden, dass man einmal das ganze Tatsachenmaterial überblicken könnte.

Schon Günther Gensler wies darauf hin, dass der Beischlag ein Erzeugnis der norddeutschen Architektur sei. Hier dient im Erdgeschoss der meist aufgetreppte Eingang den Fussgängern, während weiter südlich Fussgänger und Wagen durch die grosse Einfahrt ins Haus gelangen, wodurch die Ausbildung eines Beischlags unmöglich wird.

Die monumentale Entwickelung hat der Beischlag bekanntlich in Danzig erfahren. Bei uns und in den Nachbarstädten handelt es sich meist nur um eine Sitzgelegenheit bescheidnen Umfangs vor der Tür.

Vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts ist der Beischlag in der Architektur des vornehmeren Privathauses bei uns verkümmert, da die Wohlhabenden schon früh im Jahr „auf den Garten“ zogen und deshalb nicht mehr in die Lage kamen, abends nach der Arbeit vor der Tür zu sitzen. In den Quartieren der weniger Wohlhabenden war er dagegen bis in unser Jahrhundert üblich und stellenweise sogar balkonartig erweitert.

Aus meiner Jugend erinnere ich mich noch, dass an milden Sommertagen die alten Beischläge in der Hafengegend den Aufenthalt der Familie bildeten. Nichts Lustigeres als der Anblick eines solchen Strassenlebens mit all den lachenden und schwatzenden Menschen, die alle Bänke füllen und noch einen grossen Teil der Strasse überfluten. Heute sind bei den Strassenregulierungen die Beischläge fast überall verschwunden, und wo ein einzelner noch übrig geblieben ist, wird er kaum noch so wie früher benutzt.

Ehemals gehörte der Beischlag zu den ganz volkstümlichen Formen unserer Architektur.

Im fünfzehnten Jahrhundert bildete er die hervorragendste Zier der Fassade und vertrat als Schmuckträger die Stelle des später in Anlehnung an südliche Baugedanken reicher ausgebildeten Portals. An Ort und Stelle erhaltene Beispiele sind sehr selten. In Hamburg gibt es keine mehr aus so alter Zeit.

In Lübeck stehen noch die beiden hohen Stelen vor dem Schifferhaus, aber die Bänke fehlen, die sie

früher mit dem Hause verbanden. Am Rathausportal werden die beiden kostbaren Bronzetafeln bewundert, die vielleicht einstmals nicht die Rückwand des Sitzes bildeten, wie heute, sondern ebenfalls die Stirn der Bank schmückten und weit höher angebracht waren als heute, wo sie ganz versteckt stehen. Doch ist dies nur eine Vermutung. Sie sind vielleicht die einzigen in diesem edlen Material. — Auch in Lüneburg finden sich an der ursprünglichen Stelle noch Beischlagpfosten des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten.

Bei uns in Hamburg dürften heute die ältesten Beispiele vor den Häusern aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen. Aber wir sind zu dem Schlusse berechtigt, dass die Beischläge dem Bild der Hamburger Strassen im fünfzehnten Jahrhundert den künstlerischen Charakter gaben. Ein glücklicher Zufall hat uns nicht nur eine gleichzeitige Abbildung, sondern auch eine Reihe ganz hervorragender Bruchstücke erhalten.

Die Abbildung findet sich auf dem linken Flügel des Altars der Maler in der Jakobikirche. Wir sehen darauf dieselbe Anlage, die in einem einzelnen Beispiel noch bis zum Brande von 1842 erhalten geblieben war. Die Treppenwangen bilden den Sitz und werden vorn von dem Paar hochragender, stelenartiger Pfosten abgeschlossen, die am Kopfstück die Wappen tragen und darunter die Jahreszahl 1499. Weiter unten trägt jeder der Pfosten einen Ring, das Reitpferd anzubinden, an der Erde ist jedem ein unregelmässiger Block als Prell-

stein vorgelegt. Im Hintergrunde lässt sich erkennen, dass auch andere Häuser ähnliche Beischläge hatten.

Aber diese Darstellung würde uns von dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert vorhandenen Bildungen keine Vorstellungen geben, wenn uns keine Originale erhalten wären.

Der Steinmetzmeister Stiefvater hat alle Reste von Beischlägen, die sich beim Abbruch von Haustreppen fanden, wo sie mit dem Gesicht nach unten als Stufen geendet hatten, sorgfältig aufbewahrt. Seine Witwe hat sie sodann dem Museum für Hamburgische Geschichte geschenkt. Aus späteren Funden ist noch einiges hinzugekommen, ein prächtiges Stück mit Figuren im Relief bewahrt das Museum für Kunst und Gewerbe auf.

Wir können an diesem Material die Entwickelung fast zwei Jahrhunderte lang verfolgen, und es lassen sich deutlich drei Typen unterscheiden.

Die älteste Form scheint eine oft über manneshohe stelenartige Steinplatte gewesen zu sein, deren oberes Ende ein rundes Kopfstück mit deutlich markiertem Halseinschnitt bildete. Bei den einfacheren Formen enthielt dies Kopfstück ein Wappen. Zuweilen war auch die ganze Fläche geschmückt. In einem Falle mit einer einzigen grossen Figur, in einem anderen mit getrennten Darstellungen, dem Wappen auf dem Körper der Stele, einer Auferstehung Christi im Kopfstück.

Diese Form, die den Kopf der auf der Bank

Sitzenden beträchtlich überragte, wurde, vielleicht einer bequemeren Umschau wegen, durch eine kürzere und breitere ohne Kopfstück abgelöst, die im sechzehnten Jahrhundert sich der Anbringung vom Renaissance-Architektur gefügiger zeigte, aber im fünfzehnten bereits vorkommt.

Ziemlich spät im sechzehnten Jahrhundert scheint dann ein dritter Typus ausgebildet zu sein in Gestalt eines dicken, vierseitigen Pfostens, der an den drei äusseren Seiten mit Renaissanceschnörkeln und kleinen figürlichen Reliefs bedeckt wurde, da für grössere Darstellungen kein Platz war.

Die schönste von allen Beischlagsplatten ist zugleich wohl die älteste, die mit dem heiligen Georg in der Sammlung hamburgischer Altertümer. Früher galt sie als Grabstein, Günther Gensler hat sie zuerst als Teil eines Beischlages erkannt. Es ist ein sehr grosses Kunstwerk, eins der interessantesten aus der ganzen Epoche.

Die Technik ist nicht eigentlich die eines Steinmetzen. Schon auf den ersten Blick wird man an die Messingplatten auf den Kirchengräbern erinnert. Wie bei diesen handelt es sich um eine Zeichnung, deren Hintergrund flach ausgehoben ist. Man wird kaum fehl gehen, wenn man die Zeichnung als Werk eines Malers ansieht, denn dem Steinmetz sind ganz andere Ausdrucksmittel geläufig. Vielleicht lässt sich sogar der Maler nachweisen, von dem die Zeichnung stammt. Der

Tracht nach gehört das Werk in die zwanziger oder dreissiger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Damals schuf in Hamburg Meister Francke eine Anzahl köstlicher Bilder. Das schönste darunter ist unser Christus als Schmerzensmann, das umfangreichste der Thomasaltar unserer ehemaligen Johanniskirche, jetzt aus dem Museum zu Schwerin in den Besitz der Hamburger Kunsthalle gelangt. Auf letzterem befinden sich Ritterfiguren, die in Waffen und Tracht an den heiligen Georg unseres Beischlages erinnern. Die Vermutung, dass die Werke von der Hand desselben Meisters stammen, habe ich schon vor einigen Jahren im Verein für Hamburgische Geschichte ausgesprochen.

Die Gestalt des heiligen Georg imponiert durch die pathetische Bewegung, die dem verfügbaren Raume mit grösstem Geschick angepasst ist, und durch den eigenartigen Typus des Gesichts. Er ist kein jugendlicher Heiliger mit allgemeinen Idealzügen, sondern das Bildnis eines sehr martialischen Mannes mit grosser Nase und starkem Schnurrbart — eine nahe verwandte Physiognomie kommt auf Franckes „Auferstehung“ bei einem der Krieger vor. — Gerade dieser bildnisnisartige Charakter des Kopfes rückt dieses kostbare Werk in die Nähe der Thomasbilder von Meister Francke.

Welcher Heilige mag das Steinstück gebildet haben? Und vor welchem Hause mögen diese beiden Riesengestalten den Eingang bewacht haben? Wenn wir uns die Grossartigkeit der Gesamtanlage vergegen-

wärtigen, können wir die Frage nicht unterdrücken, ob die Strassen des modernen Hamburg irgendwo ein so mächtiges Kunstwerk enthalten. Im ganzen Norden weiss ich nur ein Kunstwerk, das sich mit ihm messen kann, das ist der Roland in Bremen, dessen Antlitz zu den bedeutendsten Werken der gesamten deutschen Skulptur gehört.

Die übrigen Platten aus dem fünfzehnten Jahrhundert sind nicht so bedeutend, aber es finden sich unter denen mit Reliefs noch einzelne Prachtstücke, so dass mit dem Junker und der Jungfrau als Schildhalter in der Sammlung hamburgischer Altertümer, das mit den Heiligen im Museum für Kunst und Gewerbe.

Aus dem sechzehnten Jahrhundert bewahrt dasselbe Museum eine ganze Reihe zierlicher, wappengeschmückter Stelen und eine Platten mit Reliefs auf, darunter eine mit der Anbetung der Hirten in sehr origineller Anordnung.

Eine sorgfältige Publikation dieser Reste wäre sehr zu wünschen.

Wenn sie uns auch Vorbilder nicht bieten, dürften sie uns doch in mehr als einer Beziehung anzuregen geeignet sein. Es ist schon ein Gewinn, wenn sie uns beschämen.

Das gute alte Wort Beischlag lebt vielleicht wieder auf, wenn wir es für die unbedeckte Terrasse am Hause anwenden.

Denn obwohl der Beischlag für das Haus in der

Stadt nur in seltenen Fällen noch empfohlen werden könnte, lässt sich seine Verwendung beim kleinen Landhause sehr wohl vorstellen. Ist der Vorgarten nicht gross, und will man den Raum für eine besondere Sitzgelegenheit sparen, so sind die beiden Bänke auf der Treppenwange des Einganges das Gegebene. Da man an dieser Stelle des Durchganges wegen keinen Tisch aufstellen kann, so müssten über den Arm- und Rücklehnen Flächen zum Absetzen von Tassen und Arbeiten vorhanden sein. Wenn diese Sitzgelegenheit mit einem Dach versehen wird, ist darauf zu achten, dass das Oberlicht, das die Diele erhellt, darüber angebracht wird oder dass ein Seitenfenster nicht fehlt. Für den Architekten dürfte bei der Entwickelung des kleinen Landhauses das Motiv unseres alten Beischlages sich von grossem Wert erweisen.

Es mag darauf hingewiesen werden, dass auch das Regendach über der Haustür, das in einzelnen Fällen in Harzstädten wie Goslar noch erhalten ist, früher am Hamburger Hause vielfach vorkam. Beispiele sind uns auf den Handzeichnungen von Matthias Schnits aus dem 17. Jahrhundert in der Kunsthalle erhalten.

HAUSTÜREN

In meiner Kindheit steckte Hamburg noch voll herrlicher alter Dinge, die nun verschwunden oder sehr rar geworden sind.

Die Haustüren gehörten dazu.

Wenn ich heute noch in unberührten Strassen an einer alten Haustür vorüberkomme, habe ich ein Gefühl, als müsste ich den Hut ziehen. Denn die Türen und Portale unserer alten Häuser waren meine ersten Lehrer der Kunstgeschichte, ausgezeichnete Lehrer, die nicht redeten, aber doch beständig anregten. Einige trugen die Jahreszahl im Oberlichte, die meisten waren undatiert. Da der historische Sinn im neuzehnten Jahrhundert sehr früh geweckt wird, nimmt es nicht Wunder, wenn schon ein Kind von den datierten Portalen ausgehend die Entstehungszeit der undatierten zu bestimmen sucht. Ich hatte sehr bald heraus, dass es keine Türen gab, die mehr als hundert bis hundertzwanzig Jahre zählten. Oft trugen die Steinportale eine Jahreszahl aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts, und die grüne Tür mit ihrem weissen Oberlicht im alten Bogen

wies die Schnörkel des Rokoko auf. Warum gab es keine älteren Türen? Die Änderung des Geschmackes konnte nicht die Ursache sein, denn der spätere Geschmackswechsel hatte die Türen in Rokoko unberührt gelassen, und als man die Türen erneuerte, liess man die Steinportale in Ruhe. Es musste schon sein, dass, wie dem Zaun, dem die Volkserfahrung ein Lebensalter von fünf Jahren gibt, auch der Haustür vom Geschick ihre Spanne Zeit zugemessen ist, hundert oder hundertundfünfzig Jahre, wie es scheint, bei uns, in unserm feuchten Klima.

An diesem Alter der Türen lernte ich unterscheiden, wie von zehn zu zehn Jahren der Geschmack wechselte. Und als ich in späteren Jahren die Altertümer dieser Epochen in andern Städten und in den öffentlichen Sammlungen studierte, war ich in der Formensprache der letzten Jahrhunderte ganz zu Hause. Das dankte ich unsern alten Türen und Portalen.

Ein Kind, das heute in Hamburg aufwächst, findet solche Anregungen nicht mehr so reichlich wie zu der Zeit, als Wandrahm, Kehrwieder und Kajen noch standen. Aber immerhin sind gegenwärtig in Hamburg und in den benachbarten Städten und Flecken noch sehr viele Türen des achtzehnten und der ersten beiden Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts übrig geblieben, die nicht viele Jahrzehnte mehr Dienst tun werden.

Da wäre es eine sehr lohnende Aufgabe für unsere Dilettanten, in tüchtigen, sehr sorgfältigen Aufnahmen

der Veröffentlichung eines „Hamburger Türbuches“ vorzubereiten.

Eine solche Sammlung soll nicht etwa Muster zum nachahmen bieten. Die Zeit, in der man solche Wünsche hegte, liegt hinter uns, und für diesen Zweck würde die Mühe nicht lohnen.

Sie soll uns vielmehr ein Stück Poesie aus dem Leben unserer Vorfahren retten. Denn die alten Haustüren haben in der Tat etwas poetisch Anheimelndes. Bei den einfacheren Häusern waren sie die einzigen Schmuckträger an der Fassade. Wer heute mit der Strassenbahn nach Ottensen fährt, findet in den engen Strassen Altonas noch zahlreiche alte Haustüren von sehr liebenswürdigen, einfachen Formen, und wenn er Interesse und Zeit hat, kann er in den schmäleren Nebenstrassen noch viele Entdeckungen machen. So wird er in Altona noch die Anlage der quergeteilten Türen finden, wie sie in den Marschen gang und gäbe sind, Türen, deren Oberteil für sich geöffnet werden kann und nach Innen schlägt. Diese Form der Tür hat etwas sehr Behagliches, und es lässt sich wohl denken, dass wir sie bei der künftigen Ausbildung des Landhauses wieder aufnehmen.

Und wie in Hamburg stand es früher bis in die kleinsten Städte hinein im ganzen Norden von Deutschland. Es ist schon so vieles gesammelt und publiziert worden von der Grabplatte bis zur Handlaterne. Eine Sammlung der Motive, die für die Gestaltung und den

Schmuck der Haustür und ihres Oberlichtes zur Anwendung gekommen sind, würde einen tiefen Blick in die Seele unserer Vorfahren tun lassen, die gewiss nicht reicher waren als wir, in deren Herzen aber mehr Liebe zu schönen Dingen des täglichen Gebrauchs lebte. Wie selten wird bei einem neuen Hause auf den Schmuck der Tür Wert gelegt, wie armselig sind mit seltenen Ausnahmen die Gedanken ihres Aufbaues und ihres Schmuckes.

Wenn wir eine hübsche Sammlung alter Erzeugnisse in Zeichnungen beisammen haben, wird sich vielleicht mancher, der sich ein Haus baut, anregen lassen, die alte schöne Sitte wieder aufzunehmen. Denn eine schöne Haustür in einer schlichten Fassade ist nicht nur Schmuck, sondern auch Symbol. Sie sagt aus, dass der Bewohner, der den billigen äusseren Prunk mit Säulen und Ornament an seinem Hause nicht liebt, sich im Innern eine behagliche künstlerische Umgebung geschaffen hat. Denn obwohl die Haustür von der Strasse aus gesehen wird, gehört sie doch gewissermassen schon zur innern Ausstattung.

Die Motive wird man den alten Türen nicht zu entlehnen brauchen. Wozu wäre der neue Stil da, der jetzt in der Kulturwelt jedem jungen Künstler und Handwerker unbewusst in den Fingern liegt wie einst das Rokoko?

VERANDA, BALKON, ERKER

Unsere Vorväter scheinen die Laube am Haus, denn das ist die Veranda, nur für die städtische, nicht für die ländliche Architektur gekannt zu haben. Wie der Name andeutet, kam sie vom Auslande — wohl über England aus Indien — und das erst in unserm Jahrhundert.

Man merkt ihr heute noch an, dass sie kein einheimisches Gewächs ist. Sie gedeiht meistens nicht recht. Selten ist sie bequem und nützlich, in der Regel ein ornamentales und schädliches Anhängsel, wie so vieles in unserer Architektur.

Eine Veranda soll im Sommer bei jedem Wetter der Familie den bequemen Aufenthalt im Freien ermöglichen. Sie ist ursprünglich eine offene oder gedeckte Laube, in die man unmittelbar vom Zimmer aus eintreten kann, damit man bei heisser Sonne und bei Regenwetter Schutz hat und nicht erst, um das Dach der Laube zu erreichen, einen Weg durch den sonnigen oder nassen Garten zurückzulegen braucht.

Sie soll der Familie zum Aufenthalt dienen, auch

wohl, wenn Besuch kommt, einer Gesellschaft. Dazu pflegt sie nun in der Regel nicht geräumig genug zu sein. Wer eine Veranda baut, sollte sie so gross anlegen, wie irgend zulässig. Praktisch brauchbar wird sie erst, wenn sie ein Zimmer mässigen Umfanges ersetzen kann.

Solche Veranden sind bei uns sehr selten, höchstens bei grossen villenartigen Anlagen zu finden. Sie sollten aber keinem Familienhause fehlen, denn der Aufenthalt im Freien darf eigentlich erst beim Eintritt der rauhen Jahreszeit aufgegeben werden.

Die gebräuchlichen Veranden sind klein und eng, und die Familie benutzt sie meist nur wenig oder überhaupt nicht, weil sich in dem engen Glaskasten niemand behaglich fühlt.

Das wäre vielleicht noch zu ertragen, wenn die überflüssige Anlage nicht den grossen Nachteil hätte, dass sie das ganze Jahr hindurch ein Zimmer vollständig verdunkelt. In sehr vielen Häusern macht sie dies Zimmer geradezu unbrauchbar.

Die Bremer haben einen anderen Typus der Veranden ausgebildet. Man baut sie dort grösser als in Hamburg und pflegt sie quer vor ein Zimmer mit zwei Fenstern zu legen. Damit sie kein Licht nimmt, trägt sie nicht, wie bei uns, einen Balkon oder ein festes Dach, sondern ist mit Glas gedeckt, und zu ihrem Aufbau wird fast ausschliesslich Eisen verwendet.

*

Dass der Hausbewohner im Hamburg mit seiner Veranda mit dem sogenannten Entreezimmer nicht sehr zufrieden ist, beweisen häufige Umbauten.

Aus dem Eisen- oder Holzbau pflegt ein Steinbau zu werden, dessen sämtliche drei Aussenwände von Fenstern und Türen eingenommen werden.

Für den Sommer erweist sich diese Anlage zur Not brauchbar, im Winter ist sie meist eine Last, da sie selten mitgeheizt werden kann, und wenn sie einmal für Heizung eingerichtet ist, das Zimmer doch nur an milden Tagen bewohnbar macht, weil die Abkühlungsfläche der Fenster zu gross ist.

Diese Art Anlagen sollte man niemals gutheissen.

Wo der Platz es erlaubt, sollte man die Veranda an eine fensterlose Wand legen. Wenn sie eine abgeschlossene Rückwand hat, lässt sie sich weit behaglicher einrichten. Es ist ungemütlich, Fenster im Rücken zu haben.

Die Treppe nach dem Garten sollte nie an der Mitte der Vorderseite hinabführen, weil das den benutzbaren Raum zerreisst. Am meisten Platz gewinnt man und die beste Art, die Möbel bequem zu ordnen, wenn man die Treppe an eine der Schmalseiten legt, und zwar, wenn der Raum nicht sehr gross ist, wieder nicht in die Mitte, sondern an die Hauswand gelehnt.

Wer so viel Platz hat, neben die gedeckte Veranda noch eine ungedeckte Terrasse — einen Beischlag — zu legen, sollte es nicht unterlassen. Wer eine solche

Anlage benutzt hat, weiss wie sehr viel angenehmer es sich bei gutem Wetter auf der unbedeckten Terrasse unter freiem Himmel lebt als auf der gedeckten Veranda.

Auf eins ist bei jedem Neu- und Umbau zu achten: die geschlossene Veranda, die auch im Winter benutzt werden soll, darf nicht von Pfeilern oder gar Säulen getragen werden. Wo diese Parasiten in unserer Architektur auftreten, ist eine praktische Fensterbildung unmöglich.

Man darf ohne Umschweif behaupten, dass die vernünftige Ausbildung und Eingliederung unserer Veranden bisher nur an der übeln Gewohnheit der Architekten und Maurermeister gescheitert ist, für alles eine „architektonische“ Form finden zu wollen.

*

Das Klima hat in Hamburg nicht zur Erfindung oder Ausbildung des Balkons geführt. Es ist zu rauh, zu regnerisch und zu windig.

Bis ins siebzehnte Jahrhundert dürfte er sehr selten gewesen sein oder doch nur in Form einzelner gedeckter Holzlauben bestanden haben, wie man sie an den Fleeten hie und da noch beobachten kann. Als nach dem Hinausrücken der Befestigung während des dreissigjährigen Krieges der untere Teil des neuen Walles abgetragen wurde, zog mit der fremden Palastarchitektur, von der das Palais Görtz, das heutige Stadthaus, ein Beispiel

gibt, auch der Balkon ein. Er blieb jedoch bis in die jüngste Zeit mehr ein Ornament als ein Gegenstand des Gebrauches, fast niemals sieht man ihn benutzt, wo er im ersten Stock des Einzelhauses über der Veranda zu liegen pflegt. Es müsste denn sein, dass er beim Reinmachen zum Klopfen der Möbel und Betten verwendet wird. Erst das Eindringen des Etagenhauses hat ihm eine grössere Bedeutung gegeben. Aber auch hier macht sich der Einfluss des Klimas störend bemerkbar. Nur gedeckte und gegen den Wind geschützte Balkons sind bei uns für die Familie wirklich brauchbar, und wir werden schwerlich dahin kommen, ein Sommerwohnzimmer daraus zu machen, wie die Bewohner von Berlin W.

Auch in Berlin kam der Balkon wohl zuerst im sechzehnten Jahrhundert als ein Schmuck des Fürstenschlosses vor und wurde erst in der übervölkerten Hauptstadt unserer Epoche ein notwendiges und deshalb rationell ausgebildetes Bauglied. Man legt ihn in neuerer Zeit denn auch so geräumig und so geschützt an, dass er der ganzen Familie zum Aufenthaltsort dienen kann. Geht die Rückseite des Hauses auf eine der grossen Gartenländereien, wie sie in Berlin W. so häufig sind, dann ist es an milden Sommerabenden ein liebliches Schauspiel, in der ganzen Runde vom ersten bis zum vierten Stock die Lampen durch das Grün der Winden und Tropäolum, die das Gitter umranken, schimmern zu sehen. Denn der Balkon wird meist auch als Sommerwohnzimmer und Hausgarten verwendet. Wo er, wie

in den neuen Stadtvierteln nördlich vom Tiergarten, als Hauptschmuck der Fassade ausgebildet ist, sieht man im Sommer die hohen Häuser der weiten Strassenfluchten von oben bis unten in den Schmuck grüner Blätter und bunter Blumen gehüllt, und der Wind, der hindurchstreicht, hebt überall die flatternden Ranken des wilden Weins, der üppig von den Balkons herunterhängt. Vor dreissig Jahren kannte die Berliner Architektur dies liebliche Motiv kaum.

In Hamburg wird es bei dem beständigen Winde in diesem Reichtum wohl nie heimisch werden können, doch verdient der Balkon auch bei uns, dass die Aufmerksamkeit des Hauserbauers sich ihm zuwendet. Und sollte er auch nur beim Klopfen und Bürsten hygienischen Zwecken dienen. Aber auch bei uns hat er keinen Sinn, wenn er eng und klein ist.

*

Durchaus in den Kinderschuhen steckt in unserer modernen Architektur der Erker. In der Regel ist er so klein, dass sich eine einzelne Person kaum darin umdrehen kann. Dazu kommen die üblichen drei Fenster mit ganz niedrigen Fensterbänken. In dieser Abmessung und Einrichtung gehört er schlechtweg in das Gebiet des groben Unfugs.

Er nutzt dem Bewohner des Zimmers gar nichts, macht aber durch seine kleinliche Fensterbildung, die

namentlich beim trapezförmigen Grundriss schlimm zu sein pflegt, einen unruhigen Winkel. Wie man Erker bauen soll, können wir von unserem heimischen Stadt- und Landhaus und von der englischen Cottage lernen, wo er im Halbkreis oder Halboval dem Zimmer breit vorgelegt wird mit einem die ganze Weite umspannenden Fenster ohne Säulen und Pilaster, aber mit hoher Fensterbank. Er hat in dieser Ausbildung Raum genug, dass er mehreren Personen zum bequemen Aufenthalt dienen kann, gewährt freien Ausblick auf Garten oder Platz und bietet dem Zimmer die einheitliche, ruhige Lichtflut, die es behaglich macht. Welch ein freundliches Element der Belebung der Fassade dieses bow-window bietet, lässt sich leicht vorstellen.

Sein Ursprung ist durchaus nicht ausschliesslich englisch. Ähnliche Bildungen waren z. B. in den alten hamburgischen Stadthäusern als „Ausluchten“, kleine mit Ziegeln gedeckte Vorbauten des Erdgeschosses, deren Wand von einem einzigen Fenster eingenommen wurde, sehr gewöhnlich. Runde Ausbauten ähnlicher Art finden sich an unseren Landhäusern vom siebzehnten Jahrhundert ab erhalten und sind vielleicht noch älter. Derartige heimische Motive sollten nicht in Vergessenheit geraten.

DRITTER TEIL

THEORIE UND HISTORIE
1896

Vom Standpunkt unserer Nachbarn betrachtet, sind wir das Volk der Historiker und Theoretiker mit mangelhaft entwickelten Sinnen.

An der Spitze ihrer Kritik steht der Hinweis auf die Bedürfnislosigkeit unserer Zunge, die gegen die Güte der Nahrungsstoffe und gegen ihre Zubereitung gleichgültig ist, auf die mangelhafte Kultur unseres Auges, das keine hohen Anforderungen an Farbe und Form stellt, und auf die einseitige Kultur des Ohres, das eine mehr instrumentale Behandlung und Verwendung der menschlichen Stimme zulässt.

Zur Begründung dieses Urteiles wird auf die Tatsachen hingewiesen, dass wir keine nationale Küche der französischen gegenüber zu stellen haben, dass wir in der Mode den englischen und französischen Weisungen folgen, dass unsere Malerei, Architektur und dekorative Kunst unsern Nachbarn kein Vorbild bietet, und dass in unserer Musik das instrumentale Wesen überwiegt.

Es wird schwer halten, den Kern von Wahrheit in diesen Urteilen zu übersehen.

Auch auf dem Gebiet der dekorativen Künste lässt sich überall die mangelhafte Beteiligung der Sinnesorgane, also des Auges, durchfühlen.

Wie selten ist die Empfindung für Farbe ausgebildet! Man findet sie eigentlich nur bei Künstlern, die sie im Studium der Natur in sich entwickelt haben, und bei Frauen, die sie der Aufmerksamkeit für ihre Toilette danken. Hier kommt die merkwürdige Einseitigkeit zum Vorschein, dass Künstler oft die zarteste Farbenempfindung für die Werke ihrer Kunst besitzen, aber gegen die Farbe in ihrer Umgebung stumpf sind, und dass Frauen, die das äusserste Feingefühl für die koloristische Wirkung ihrer Toilette verraten, sich in einer Einrichtung wohlfühlen können, die ganz un- oder antikoloristisch beschaffen ist. Architekten haben ganz erschreckend selten einen Begriff von Farbe. In der dekorativen Kunst liegt dies Element noch mehr danieder. Für das Publikum im allgemeinen, namentlich für das Männergeschlecht, ist Farbe gar nicht auf der Welt.

Wie wenig auch das Gefühl für Formen und Verhältnisse entwickelt ist, zeigt sich an allen Ecken und Enden, wo gebaut und eingerichtet wird.

Ein Haupthindernis der einzig möglichen Schwenkung, des bewussten und energischen Anschlusses an die lebendige Kunst und dadurch an die Natur, bildet das theoretische und historische Element unserer künst-

lerischen Erziehung, soweit von einer solchen die Rede sein kann. Wir geniessen Kunst weit mehr mit dem Verstand als mit den Sinnen. Unser Schönheitsgefühl ist durch historische Begriffe eingeengt. Wir haben es sogar so weit gebracht, es historisch zu spezialisieren. Der eine glaubt nur antike Schönheit empfinden zu können, andere sind blind gegen alles, was nicht Gotik ist, wieder anderen gilt nur die Renaissance in irgend einer ihrer Erscheinungsformen.

*

In bezug auf das durch historische Voreingenommenheit vielfach beschränkte Verhältnis zur dekorativen Kunst ist der Zustand unserer Gewerbemuseen überaus lehrreich, und die Ideen, die ihre Zusammenstellung geleitet haben, galten auch im ganzen Unterrichtswesen.

Als die deutschen Gewerbemuseen begründet wurden, um 1870 herum, einige etwas früher, andere etwas später, galten nur Gotik und Renaissance. Die Konkurrenz um die seltenen Überreste war gross, man zahlte hohe Preise, schätzte dann die Erwerbungen um so höher, und das Gewerbe, vom Architekten geführt, begab sich auf das bis dahin verachtete Gebiet wie in ein neuerobertes Reich.

Unterdes wanderten die noch vorhandenen Rokokomobilien hohen Ranges, und es gab davon sehr viel

in Deutschland, aus alten Schlössern und Patrizierhäusern in niedrigere Sphären verstossen, nach England, Frankreich und Russland. Als zu Anfang der achtziger Jahre der Versuch gemacht wurde, den überreichen Renaissanceabteilungen das Barock und Rokoko hinzuzufügen, war es zu spät. Man konnte in Deutschland das Beste nicht mehr erlangen, und auf dem Pariser und Londoner Markt mit zu konkurrieren, fehlten die Mittel.

Louis XVI., Empire und sein merkwürdiger Ausklang im sogenannten Biedermeierstil, wären noch zu haben gewesen, wurden aber verschmäht und wanderten aus.

Seit einigen Jahren versuchen die deutschen Museen nun auch diese Lücke zu füllen, aber auch hier geht es ihnen wie dem Reiher in der Fabel. Auf zehn Säle Gotik und Renaissance pflegt ein einziges kleines Zimmer mit Rokoko, Louis XVI. und Empire zu kommen.

So bieten denn diese Anstalten ein ganz verkehrtes Bild der Entwicklung. Die stammelnden Versuche der Möbelbildung des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts stehen in Massen als Vorbilder da. Das siebzehnte, das das moderne Möbel zuerst ahnte, ist kaum vertreten; das achtzehnte, das zum erstenmal für alle Bedürfnisse eines verfeinerten aristokratischen Lebens den Ausdruck suchte und mit dem Aufwand der höchst entwickelten Technik und des feinsten künstlerischen Gefühles erreichte, kann nur andeutungsweise erkannt werden, und die ersten drei Jahrzehnte unseres Jahr-

hunderts, die eigentliche Keimperiode des modernen bürgerlichen Möbels, fehlen ganz. Fast einzig das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe macht hier, wie in vielen anderen Dingen, eine Ausnahme.

Und einerlei, ob es sich darum handelt, Vorbilder für eine möglichst unveränderte Kopie zu suchen oder um jene feinere und seltenere Benutzung der Alten, die den Geist zu verstehen trachtet und die gewonnene Einsicht beim Schaffen aus unserm Bedürfnis benutzt, gerade die beiden letztgenannten Epochen der Geschichte des Möbels sind für uns von grösster Wichtigkeit. Denn wer die Entwickelung des Mobiliars unbefangen verfolgt, der wird mit wachsendem Respekt das Rokoko, das Empire und seinen Nachfolger, den vorläufig als komisch empfundenen und bezeichneten sogenannten Biedermeierstil betrachten.

Unsere Nachbarn, die sich durch die Historie nicht so lange aufhalten liessen, haben die Schönheit dieser Epochen sehr viel schneller begriffen. Wenn man diese wichtigsten Zeiten der Möbelbildung studieren will, muss man zu ihnen gehen. Und wenn sie unsere Museen besuchen, geht ihr Urteil dahin, dass sie sich von der Macht der Theorie und der historischen Befangenheit, die unsere Entwicklung gehemmt haben, durch den Augenschein überzeugt hätten.

Wir haben daraus die Lehre zu ziehen, dass wir mit jedem Vorurteil zu gunsten eines der historischen Stile zu brechen haben. Solange wir nur mit dem

Griechen, dem Gotiker oder dem Renaissancemenschen fühlen können, sind wir meilenfern von der einzig fruchtbaren Erkenntnis, dass alles Vergangene gleich scharf von uns getrennt ist; dass wir, wenn wir wollen, von allem gleichmässig entlehnen können, was uns passt, und dass wir vor allem den Anschluss an die lebendige Kunst und den Ausdruck unseres eigenen Lebens zu suchen haben.

*

Zu all' den historischen und theoretischen Vorurteilen, die auf dem Gebiete der Architektur und der dekorativen Künste unsere Freiheit einengen, kommen noch gewisse befangene Anschauungen in bezug auf Technik, die namentlich in der Entwickelung der Möbelindustrie einen Hemmschuh gebildet haben.

Es ist vor allem ein falscher Begriff der Solidität und eine ängstliche Betonung der Konstruktion. Beides dürfte ein Vermächtnis der gotischen Schule sein, die von einem an sich ganz gesunden und seiner Zeit als Reaktion notwendigen Verlangen nach gediegenem Material und klarer Konstruktion ausgehend, schliesslich, wie das so zu gehen pflegt, ein fruchtbares Prinzip durch Übertreibung zu einem starren, die Unbefangenheit vernichtenden Schema gemacht hat. Es wurde eine unkluge Anwendung moralischer Grundsätze auf Erzeugnisse der Kunst daraus.

Ein Tisch mit schwerer Eichenplatte, schrägen Beinen und Trittbrettern ist freilich insofern gediegener als ein furnierter Mahagonitisch mit Beinen, die untereinander nicht verbunden sind, als er beim Gebrauch ganz rücksichtslos behandelt werden darf. Der Sohn des Hauses kann sogar mit seinem ersten Messer seinen Namen in die Platte schneiden, ohne ernstlichen Schaden anzurichten. Aber die Theoretiker der Solidität vergessen dabei, dass wir in den letzten drei Jahrhunderten das Schonen gelernt haben. Ein Ritter des fünfzehnten Jahrhunderts würde allerdings nicht mit einer Mahagonieinrichtung umzugehen wissen.

Daraus schon ergibt sich, dass der Begriff der Solidität sehr relativ ist. Auch nach anderer Seite hin musste man dieselbe Erfahrung machen. Solidität wurde mit Massigkeit und Schwere verwechselt. Es entstanden Möbel, die eigentlich zu Immobilien geworden waren, Schränke, die man nicht rücken und auch nicht — wie die grossen Prunkstücke früherer Zeit — auseinandernehmen konnte, Stühle, die sich nur durch vereinte Kräfte der Familie bewegen liessen. Aber bei diesem ungeheuren Aufwand von Material hielten sie den Einflüssen der Wärme und Feuchtigkeitsschwankungen nicht besser, ja nicht so gut stand wie die verachteten furnierten Möbel.

Dass auf letztere der Begriff der Solidität überhaupt Anwendung finden konnte, erschien theoretisch ausgeschlossen, und wer die Bewegung der siebziger

Jahre als junger Mensch mitgemacht hat, wird sich erinnern, dass es auch ihm gegen das Gefühl ging.

Späterhin lernten wir unbefangen die Entwickelung der Technik seit der gotischen Epoche beobachten und kamen auf historischem Wege zu ganz anderen Anschauungen.

Es wurde uns klar, das auch technisch von der Zeit der Gotik bis gegen die dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts eine stetige Entwickelung in der Behandlung des Holzes stattgefunden hatte.

Langsam sehen wir in der gotischen Zeit das Verständnis für die Eigenschaften des Holzes wachsen. Am deutlichsten bei der Behandlung der Türen. Im Mittelalter waren es Bretter, die man vor dem Verwerfen nur durch Überspinnen mit eisernen Bändern schützen konnte.

Schon in gotischer Epoche wurde dann das Rahmenwerk durchgebildet, in dessen Banden die Holzfasern gegeneinander anarbeitend die Wirkung ihrer Kräfte aufhoben. Die eisernen Beschläge aber wurden, obgleich sie überflüssig geworden, noch im sechzehnten Jahrhundert nicht aufgegeben und im siebzehnten von der Aussenseite auf die innere übertragen; freilich im wesentlichen nur noch ein hübsches Ornament.

Im sechzehnten Jahrhundert begann man das Prinzip des Rahmens ornamental auszubilden. In den einfachen äussersten Rahmen wurde nicht eine einfache Füllung, sondern ein System von grösseren und kleineren Rahmen

mit ihren Füllungen gelegt, sich vielfach kreuzend und überschneidend, schliesslich sogar im Sinne der Diagonale.

Das siebzehnte Jahrhundert, das zuerst in grösseren Mengen die edlen auswärtigen Hölzer kennen lernte, die zunächst als kostbare Seltenheit ankamen und schon aus ökonomischen Gründen nicht als Rohmaterial behandelt werden konnten, bildete das System des Furnierens aus, das übrigens als Mosaik schon der Gotik bekannt und im Altertum gang und gebe gewesen war.

Als nun durch die Arbeit mit den kostspieligeren fremden Hölzern eine subtilere Behandlung des Materiales und ein tieferes Verständnis für seine Natur erreicht war, gelangte im achtzehnten Jahrhundert das den modernen Gotikern so verhasste Prinzip des Verleimens zur höchsten Entwickelung.

Man schuf durch die kluge Behandlung aus dem Holz ein neues Material, beständig und richtungslos wie Metall: das sollten wir nicht vergessen, wenn wir vom sogenannten konstruktiven Standpunkt den Bau der Rokokomöbel beurteilen wollen. Sie sind aus einem anderen Material als die gotischen Möbel, die aus Pfosten und Brett aufgebaut waren. Sobald man die Holzmassen gegeneinander verleimte, hatte man einen neuen Stoff, aus dem sich Pfosten und Bretter nicht mehr herstellen lassen, der dafür aber, wie das faserlose Metall, jede Form annehmen kann.

Die Einkleidung mit kostbarem Furnier war nun

eine Notwendigkeit. Und da man gelernt hatte, die edlen farbigen Eigenschaften der fremden Hölzer durch Politur zu entwickeln, so ergab sich auch nach der dekorativen Seite eine Steigerung der Wirkung: das Holz wurde durch Politur dem edlen Gestein angenähert.

Damit war der Weg zu einer ganz neuen dekorativen Behandlung des Möbels offen. Vergoldete Bronze und blankgeputztes Messing standen prächtig zu den satten tiefen Tönen des polierten Holzes, und auf den Kommoden erschien die farbige Marmorplatte, die auf einem Eichenholzmöbel keinen Sinn gehabt hätte, koloristisch nicht als fremde Zutat, und sie war nötig, weil die metallenen Leuchter, Uhren und Porzellane auf einer polierten Holzplatte Schrammen hinterlassen.

Von dem geschnitzten Eichenmöbel mit Eisenbeschlägen bis zu einer Prunkkommode des Rokoko, welch' ein Weg! Aber dabei nirgend ein Sprung, überall die vollkommen logische Entwickelung.

Diese köstlichen Möbel sind für ein Geschlecht geschaffen, das ausgestorben ist. So wenig wie ein gepanzerter Ritter in einen Rokokosalon passt, so wenig gehört der einfach gekleidete Bürger des neunzehnten Jahrhunderts hinein. Eine Wiederbelebung des fürstlichen Rokoko ist ein Unsinn in einer Epoche, wo jedermann arbeitet und sich danach kleidet.

Aber der Bürger unseres Jahrhunderts hat seinen Stil bereits geschaffen: wir haben es nur vergessen.

Technisch konnte er zwar die Leistungen des Rokoko nicht überbieten. Dagegen blieb es ihm vorbehalten, in den ersten drei Jahrzehnten die praktischen Grundlagen zu schaffen, auf denen ein bürgerliches Mobiliar entwickelt werden kann. Wir dürfen behaupten, dass die Zeit von 1790—1830 die grosse Keimperiode des eigentlich modernen, d. h. des bürgerlichen Möbels war.

Wo wir Hamburger Möbel aus dieser Epoche antreffen, machen sie uns in ihrer Einfachheit und Zweckdienlichkeit, in der Schönheit ihrer Linien, Silhouetten und Verhältnisse den Eindruck, als seien sie ganz modern und englischen Ursprunges. In der Tat gehen alljährlich viele Tausende von Stühlen, Tischen, Kommoden und Schränken dieser Epoche nach England und Amerika, um dort als alte Erzeugnisse des heimischen Gewerbes verkauft zu werden.

Was die Möbel dieser Epoche auszeichnet, ist, was wir an den modernen amerikanischen und englischen Möbeln bewundern, die Stillosigkeit. Nachdem die — nur äusserliche — Anlehnung an die Antike, die das Empire anstrebte, überwunden war, schuf man das Möbel an sich, das konstruktiv mit äusserstem Feingefühl dem Zweck angemessen war, und dessen Schmuck in der deutlichen, einfachen Ausprägung dieses Zweckes lag.

Der Stuhl war wirklich zum Sitzen da, und wer ihn benutzte, behielt seine menschliche Form, Schönheit und Würde. Es gab Stühle für alle Bedürfnisse, nur

noch nicht zum Liegen. Die Zahl der Tischformen, im Rokoko noch beschränkt, wurde Legion. An Schränken gab es Formen für jeden denkbaren Zweck.

Wenn wir das früher beachtet hätten, dann wäre es nicht nötig gewesen, das neue Evangelium aus England zu holen.

*

Auch eine Abart des Patriotismus hat die Möbelfabrikation stark beeinflusst. Es wurden zu den vermeintlich nationalen Stilen der Gotik — die doch aus Frankreich kam — und der deutschen Renaissance — die sehr stark von Italien beeinflusst war — das deutsche Material verlangt. Die Ära des Mahagoniholzes wurde von der des Eichenholzes abgelöst.

Im Grunde ist es selbstverständlich, dass, soweit praktisch möglich, das heimische Holz verwendet wird. Aber die edlen tropischen Hölzer verbannen wollen, wäre Donquichotismus. Es ist nicht einzusehen, warum denn nicht auch alle anderen tropischen Erzeugnisse, wie der edle Tabak, der Kaffee, die Baumwolle aus Patriotismus verschmäht werden sollten.

Leider ist die Zahl der für den Möbelbau verwendbaren einheimischen Hölzer gering. Das Eichenholz steht durch viele gute Eigenschaften voran, namentlich als vorzügliches Material für den Bildhauer, es verlangt geradezu Schnitzerei. Kein besseres Material für eine

Epoche grosser und origineller Plastik, deren neues Leben bis ins Kunsthandwerk dringt, und kein unbehaglicherer Stoff zu einer Zeit, die in den dekorativen Künsten das tausendmal Dagewesene wiederholt. Für den Gebrauch im modernen Hause ist Eichenholz überdies sehr unschön, da es durch die Berührung der Hand schmierig wird, sehr beschwerlich zu reinigen ist und durch Politur nicht gewinnt. Es ist unendlich empfindlicher als z. B. Mahagoni. Neben Eichenholz kommt noch Nussbaumholz in Betracht. Aber es ist kaum als heimisches Gewächs zu nennen. Damit ist der Vorrat heimischer Hölzer eigentlich erschöpft, denn entweder eignen sich die übrigen nur für die billigsten Einrichtungen, wie das Tannenholz, oder sie sind für ausgedehnten Gebrauch zu selten. Wir würden die Möbeltischlerei unendlich beschränken, wenn wir sie der Diktatur eines oberflächlichen Patriotismus unterwerfen.

Die koloristischen Vorteile auszunutzen, die sich durch farbige Beizen oder durch Bemalung erreichen lassen, ist die Zeit in Deutschland wohl noch nicht gekommen.

WANDLUNGEN
1894

I

Ist nicht seit fünfundzwanzig Jahren genug und übergenug von der „Kunst im Hause“ geredet und geschrieben worden? Und haben die Anregungen und Vorschläge nicht einen gänzlichen Umschwung der Architektur und Hauseinrichtung zur Folge gehabt? Gewiss. Aber wieder, wie um 1870, stehen wir vor einem Scheidewege, und da wird es nötig, aufs neue nach den Landmarken auszuspähen.

Es ist eine alte Erfahrung, dass eine Geschmacksrichtung etwa ein Menschenalter, also zwanzig bis dreissig Jahre, vorhält. Das ist der Zeitraum, der dem Manne zu schaffen vergönnt ist. Dann kommt mit dem neuen Menschen ein neuer Geschmack, der in allen Punkten dem vorhergehenden entgegengesetzt zu sein pflegt.

Viele von uns erinnern sich der „guten Stube“ vor 1870. Eine Fülle von Licht ergoss sich durch die klaren Gardinen über die Mahagonimöbel mit ihren schwarzen Bezügen und den weissen „Antimacassar“

darauf, über die Kupferstiche an den Wänden, den mageren kleinen Teppich unter dem ovalen Sofatisch mit seinen Albums und Prachtwerken. Der schönste Schmuck war die Sauberkeit, und die Poesie der grossen Jahres- und Familienfeste durchwehte den Raum.

Dann kam der Aufschwung nach 1870. Wir traten das politische und wirtschaftliche Erbe der Arbeit von Generationen an, und wie wir uns politisch auf eigene Füsse gestellt hatten, so wollten wir auch in der Architektur und in der Industrie uns vom Einfluss des Auslandes frei machen. Nicht aus Frankreich oder England wollten wir die Vorbilder holen, sondern aus unserer eigenen Vergangenheit. Die Erkenntnis, dass auch unser Volk zur Reformationszeit von der künstlerischen Bewegung der Renaissance gepackt worden, war von Forschern und Architekten eben erst gewonnen. Das gab die Parole: Deutsche Renaissance.

Innerhalb eines Jahrzehntes hatte die damals neue Richtung nach den üblichen Kämpfen ihr Ziel erreicht. Das ist nun vergessen. Aber noch lebt in Berlin der Akademiker klassischer Richtung, der damals keine parlamentarischen Ausdrücke finden konnte, um seine Schüler vor der neuen Richtung zu warnen.

Ein Jahrzehnt später hatte sie gesiegt. Das typische Wohnzimmer von 1880 war in allen Teilen ein Gegensatz zu der „guten Stube“, in der 1870 die heimkehrenden Krieger gefeiert waren. Die Fenster blieben auch im Sommer mit schweren dicken Gardinen verhängt. Durch

bunte oder trübe Scheiben drang spärliches Licht. Statt des ausländischen Mahagoniholzes herrschte unumschränkt das heimische Eichenholz und statt der glatten Formen die reichste Schnitzerei. Der Ornamentrausch hatte das deutsche Volk erfasst, eine Freude an üppigem Schmuck, die den Aschbecher und den Stiefelknecht nicht verschont liess. Mit vollen Händen schöpfte man die Formen aus dem unermesslichen Vorrat, den uns unsere Vorfahren hinterlassen. Bis 1890 hatte man in unersättlichem Hunger nicht nur die eigentliche deutsche Renaissance in ihrem ganzen Verlauf, sondern auch das Barock und das so lange verachtete Rokoko verschlungen.

Jetzt sind wir auch damit zu Ende. Was nun? Nach den Erfahrungen der letzten Jahrhunderte lässt sich unschwer im allgemeinen die Richtung bezeichnen, die man logischerweise einschlagen wird. An Stelle der Fassaden aus Ornament und Fensterlöchern wird man glatte Wände als eine Beruhigung empfinden. Den Schnitzereien der schweren gebeizten Eichenholzmöbel wird man glatte, polierte leichte Formen vorziehen. Statt der schmutzigen „Wurst-, Erbsen- und Sauerkrauttöne“ der Teppiche und Möbelstoffe wird man wirkliche Farbe willkommen heissen, nach der Überladung die Reize der Schlichtheit empfinden. Die künstliche Dunkelheit wird einer Flut von Licht weichen, und statt der Kopie der historischen Stile, die jeder erlernen kann, wird man die Betätigung des individuellen Ge-

schmackes, der sich erziehen, aber nicht lernen lässt, am höchsten schätzen.

Dass das kommen würde, war längst zu sehen und ist auch längst gesagt worden. Dass es so plötzlich und zwar wie ein Überfall von aussen hereinbrechen würde, hat auch die überrascht, die es längst gefürchtet und die längst davor gewarnt haben.

Zwei Prinzipien stehen sich heute im harten Kampf gegenüber.

Vor kurzem sah ich in der Nähe von Hamburg das kleine Wohnhaus — Dreifensterhaus — eines reichen Mannes, das den höchstentwickelten Typus der Epoche der Wiederbelebung der alten Stile verkörperte. Es war eben fertig gestellt. Der Schmuck der kleinen Küche hat allein fünfzigtausend Mark gekostet, und die Wohn- und Schlafzimmer waren entsprechend eingerichtet. Was die von der Formenwelt der letzten drei Jahrhunderte erfüllte Phantasie des Architekten ersinnen und kombinieren konnte, war aufgeboten, um kein Winkelchen unverziert zu lassen. Drei Dienstboten waren für die Reinhaltung all der Schnitzereien, Profile, Giebel und Nischen der Dekorationen besonders angestellt.

Einige Tage später besuchte ich verschiedene alte Freunde in Berlin. Ich kannte ihre Wohnungen, die ich zuletzt in demselben altdeutschen Stil eingerichtet gesehen hatte, nicht wieder. Alle Eichenmöbel waren verschwunden; keine Spur von Renaissance, Barock oder

Rokoko. Von den Decken und Wänden war aller Stuck heruntergeschlagen, die schlichtgestrichene oder mit einer englischen Tapete bedeckte Wand stiess ohne Voute oder Sims gegen die ganz schlichte weisse Decke. Schnitzerei gab es nicht mehr, die Fenstervorhänge waren auf das bescheidenste Mass zurückgegangen oder fehlten ganz. Alles war hell, licht, einfach, und an die Stelle der Form war die Farbe getreten. Aber alles war englisch.

In Berlin hat also die Gesellschaft — die Künstler voran — mit dem Kultus der historischen Stile gebrochen. Sie ist darin England und Amerika gefolgt. Derselbe Umschwung bereitet sich überall vor.

Niemand wird mehr leugnen dürfen, dass wir mitten in einer schweren Krisis schweben. Es wäre ebenso gefährlich, nun ohne weiteres über Bord zu werfen, was bisher gegolten hat, wie es töricht wäre, um jeden Preis alles festzuhalten.

II

In Georg Hirths weitverbreiteter Publikation „Das Deutsche Zimmer" besitzen wir ein ausserordentlich wertvolles Mittel, uns über die Gedanken zu orientieren, die die in den siebziger Jahren von München ausgehende Bewegung auf dem Gebiet der dekorativen Künste leiteten. Einer der Führer hat hier in klarer Form niedergelegt, was damals mit ihm und nach ihm

alle fühlten. Die Lektüre dieses Werkes ist für jeden, der sich über die Grundlagen, die wir unter den Füssen haben, orientieren will, ganz unentbehrlich. Es enthält die Erfahrung einer ganzen Epoche, und viele Beobachtungen, die hier zuerst ausgesprochen sind, haben dauernden Wert.

Zehn Jahre liegen seit dem Erscheinen der dritten Auflage dieses Buches hinter uns.

Von der ersten bis zur dritten Auflage war der Standpunkt derselbe geblieben, nur der Blick hatte sich erweitert. Aus dem Zimmer der deutschen Renaissance der ersten Auflagen war das „Deutsche Zimmer" aller Epochen vom Mittelalter bis zum Schluss des achtzehnten Jahrhunderts geworden.

Auf dem Boden der historischen Stile sollte sich die Wiedergeburt des modernen Geschmackes vollziehen. Georg Hirth betont ausdrücklich, dass der gute Geschmack in erster Linie von der Kennerschaft alter Kunst abhängig sei. Grosses liesse sich nur „bei liebevollem und verständnisinnigem Studium der Alten" erreichen. Die Überzeugung müsse Gemeingut werden, dass wir unser Heil in der deutschen Renaissance des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zu suchen haben. Doch können wir keine alte Dekorationskunst zurückgewinnen, es sei denn durch die innigste Hingabe an ihre Naturauffassung und Naturwiedergabe.

Das war 1886 das Glaubensbekenntnis weiter Kreise und ist es noch jetzt, 1894.

Aber seit 1886 ist die Situation wesentlich verändert. Der Vergleich mit der Entwickelung der modernen Malerei zeigt am schnellsten, in welchem Sinne.

Bis auf Makart herrschte das Vorbild der alten Meister. Natur wollten alle Bekenntnisse, aber nicht mit eigenen Füssen, naiv und unbefangen, sondern an der Hand der alten Meister. Darauf war die Erkenntnis aufgegangen — freilich erst, nachdem die Versuche der Anlehnung bei allen Epochen bis zum Rokoko misslungen waren —, der Künstler habe vor der Natur zu vergessen, dass überhaupt schon etwas Gemaltes in der Welt sei.

Von dem Augenblick aber, wo die Maler das Joch der Alten abschüttelten, begann es zu dämmern, was heute die eingestandene oder uneingestandene Überzeugung vieler geworden ist, dass eine fruchtbare künstlerische Bildung vom Boden der eigenen Zeit auszugehen habe, und jetzt wollen wir die Alten von unserem Standpunkt aus betrachten und nicht die unseren vom Standpunkt der Alten.

In der Architektur und der angewandten Kunst (dem Kunstgewerbe) hat sich derselbe Prozess vollzogen, nur etwas später, weil sie stärker an die Materie gekettet sind. Auf eine Periode absoluter Nachahmung folgte eine Zeit, die, wie Hirth es bezeichnet, durch die innigste Hingabe an die Naturauffassung und Naturwiedergabe vergangener Epochen neue Kunst schaffen wollte.

Das ist die Zeit, deren Empfindung Hirth am klarsten dargestellt hat, die Zeit des altdeutschen Zimmers.

Und nachdem die Malerei und die Plastik sich vom Banne der „ewiggültigen Vorbilder“ befreit haben, bricht nun auch für die angewandten Künste die Zeit herein, die von unseren Bedürfnissen, von der frischen Empfindung für Farbe und Form ausgehen will, die wir selbst aus dem Studium der Natur gewonnen haben.

Noch ist sie in Deutschland erst als theoretische Erkenntnis da, die sich im Kampf nicht mit den alten Ideen, sondern mit den in ihnen erzogenen, von ihrer Anwendung lebenden Kunstgewerblern, Professoren und Direktoren von Kunstgewerbeschulen durchzusetzen hat. Der Anschluss der gewerblichen Produktion an die lebendige Kunst, der in England die beginnende Weltherrschaft der englischen Kunstindustrie vorbereitet hat, ist bei uns noch nicht zustande gekommen. Was für die Epoche, die er vertritt, schon Georg Hirth bedauert hat, gilt auch noch jetzt: „Die führenden Geister der Malerei üben nicht den geringsten Einfluss auf die angewandte Kunst.“

Hohe und angewandte Kunst leben unvermittelt, um nicht zu sagen im Kampf, nebeneinander, denn der schaffende Künstler lacht über unser Kunstgewerbe, und der Kunstgewerbler vergilt es ihm mit derselben Münze. Sie verstehen sich nicht.

*

Die theoretische Verschiebung des Standpunktes findet ihre praktische Ergänzung durch die veränderten Marktverhältnisse. Seit einem Jahrzehnt etwa ist England, seit 1893 Amerika als unser scharfer Konkurrent nicht nur auf dem Weltmarkt, sondern sogar auf dem heimischen Markt aufgetreten.

Die Sache hat sich langer Hand vorbereitet, und seit Jahren ist vor der Wahrscheinlichkeit gewarnt, dass wir uns in Bälde zu Haus unserer Haut zu wehren haben würden. Aber wer auf die drohende Gefahr hinwies, wurde von denen, die ein Interesse daran haben, dass die ausgefahrenen Geleise nicht verlassen werden, verdächtigt, er wolle Nachahmung des Auslandes predigen, oder gar für das Ausland Reklame machen. Das ist mir mehr als einmal begegnet.

Wenn man die unheilvollen Zeichen der Zeit aufzählt, fühlt man den Atem stocken. Es ist bekannt, dass unsere Gewerbemuseen grundsätzlich moderne Produkte nicht sammeln. Das erklärt sich leicht, solange unsere Industrie mit wenigen Ausnahmen die alten Vorbilder aus dem Besitz der Sammlungen nachahmt. Denn wozu die Kopie kaufen, wo man das Original besitzt? Nun aber machen dieselben Anstalten, die sich gegen die Aufnahme deutscher Produkte mit Recht ablehnend verhalten in steigendem Masse Erwerbungen englischer, seit Chicago auch amerikanischer Waren. Mit den Bilderbüchern fing es schon vor Jahren an. Justus Brinckmann war einer der ersten, der die Bedeutung der

Craneschen Kunst erkannte und die Bilderbücher des Meisters sammelte, die so viele neue und liebenswürdige ornamentale Gedanken und so viele feingefühlte Zimmerdekorationen und Möbel aller Art enthielten. Zahlreiche Museen sind ihm in Deutschland gefolgt. Später entdeckten wir die Tapeten und die in köstlichen neuen Mustern und Farben nach den Entwürfen hervorragender englischer Meister bedruckten Baumwollensammete für Vorhänge und Möbelbezüge, die ebenso reizvollen englischen Cretonnes für Schlafzimmerdekorationen und die leichten dekorativen Seidengewebe. Ein Berliner Kaufhaus versendet ganze Kollektionen dieser Stoffe an die deutschen Sammlungen, die ihnen einen Platz neben den Vorbildern aus alter Zeit einräumen. In den letzten Jahren haben vom Berliner Gewerbemuseum an die meisten Schwesterinstute in Deutschland unter grossem Beifall die Werke des englischen Malers und Zeichners für das Kunstgewerbe Walter Crane ausgestellt. Das Adressbuch des Berliner Kunstgewerbevereins erscheint bereits mit einem Umschlag, den Professor E. Doepler im Stil Walter Cranes entworfen hat. Seit der Ausstellung in Chicago hat das Berliner Gewerbemuseum eine Sammlung amerikanischer Möbel, Fayencen, Silberarbeiten, Gläser, elektrischer Beleuchtungskörper, Tapeten, einfacher Schlösser und praktischer Geräte ausgestellt. Die letzte Berliner Kunstausstellung hatte zum erstenmal in ausgedehntem Masse auch künstlerische Möbel zugelassen. Neben den Berliner Erzeugnissen

von zum grössten Teil mehr als zweifelhaftem Verdienst — es waren ehrwürdige Ladenhüter darunter — forderten eine Unzahl frisch importierter amerikanischer Stühle zum Vergleich auf, über dessen Ausfall die starke Nachfrage nach amerikanischen Stühlen aufklärt.

Mehr noch. Ende der siebziger Jahre war Unter den Linden das Magazin für Berliner Kunstgewerbe eröffnet. Aus dem bescheidenen Anfang ist das grossartige Kaufhaus in der Leipziger Strasse geworden, ein riesiger Bazar. Aber das Berliner Kunstgewerbe ist aus seinen weitläufigen Hallen so gut wie ganz verschwunden.*) Englische Möbel, amerikanische Möbel, englische Fayencen, englische Lampen, englische Stoffe, französische Bronzen. Und neben diesem grossen Bazar, der für Millionen einführt, bestehen zahlreiche kleinere Geschäfte, die demselben Import obliegen und deren Umsatz nach Riesensummen zählt.

In Hamburg sagen die altrenommierten Dekorateure aus, sie lernten um, sie kämen ohne englische Ideen nicht mehr aus. Die grossen Frankfurter Dekorateure sind längst auf demselben Wege. In den Münchener Jahresausstellungen sind den Deutschen zuerst die Prinzipien vorgeführt, nach denen die Engländer Wand und Decke behandeln, und Möbel in englischem Stil dienen als Ausstattungsgegenstände.

*) Es ist der Zustand von 1894 geschildert. In dem Jahrzehnt seither hat Berlin die Episode Eckmann und van de Velde schon hinter sich!

Sollten uns diese Tatsachen, die man verschleiern, aber nicht leugnen kann, nicht aufstacheln? Man pflegt, um sich vor einer Stellungnahme zu drücken, einzuwenden, dass das eine Mode sei, die komme und gehe. Auch dieser neuenglische Stil hat seine Zeit, gewiss. Es fragt sich nur, wer dann den ablösenden schafft, ob wir, ob wiederum die Engländer oder die Amerikaner.

Wenn wir den Markt im eigenen Lande nicht behaupten können, so werden wir gewiss den im Auslande nicht erobern und nicht halten. Dass wir ihn gerade für die vornehmsten Produkte der Industrie bisher noch nicht besassen, wird niemand leugnen. Jetzt laufen wir Gefahr, auch für die mindere Ware der Konkurrenz weichen zu müssen, und zwar nicht nur im Auslande, sondern auch im Inlande. Trotz des Transportes und trotz des Zolles sind alle diese Dinge wegen ihrer Schlichtheit und Einfachheit billiger als deutsche Waren, denn die Engländer und Amerikaner haben den Stil gefunden, der durch die Massenherstellung durch die Maschine nicht zur Beleidigung wird.

Was nützt es, darauf hinzuweisen, dass zur rechten Zeit gewarnt ist? Wir wollen uns aber jetzt nicht dabei aufhalten, sondern lieber zu erkennen suchen, was wir tun sollen.

Es kann natürlich keine Rede davon sein, dass wir von heute auf morgen einen neuen Menschen anziehen. Die Engländer haben unter unendlich günstigeren ökonomischen Verhältnissen fünfzig Jahre Arbeit

gebraucht, um erst die fremde Konkurrenz vom eigenen Markt zu verdrängen und nun siegreich in die Nachbarreiche einzudringen. Selbst in Paris äussert sich der Einfluss englischer Ideen bereits. Um dies Ziel zu erreichen, haben in England die Museen, die Schulen, die Fabrikanten und die Architekten einem Ziele zugestrebt, unterstützt von einer reichen kultivierten Gesellschaftsschicht, die ihre praktischen Bedürfnisse geltend machte und sich keine unbequeme Dekoration aufdrängen liess. Aber das alles hätte nichts genutzt, wenn nicht die mächtige Bewegung in der Malerei und seit zehn Jahren in der Skulptur die grosse Quelle künstlerischer Kraft gewährt hätte. Das gibt der englischen Industrie die siegende Lebensfülle, dass die Motoren des Kleinbetriebes angeschlossen sind an die grossen nationalen Kraftquellen künstlerischer Energie, die in den malerischen Begabungen hohen Ranges strömen.

Wir haben es gewiss seit den fünfundzwanzig Jahren energischer Reformen an Anstrengungen nicht fehlen lassen. An dem Webstuhl der kunstgewerblichen Produktion arbeiten der Architekt, der Fabrikant, der Zeichner, gestützt auf die Vorbilder in den Museen. Aber es fehlten zwei Faktoren: das künstlerisch erzogene, Bedürfnis empfindende Publikum und der Künstler. Die unendliche Arbeit des Malergeschlechtes, das jetzt ins reifere Mannesalter tritt, ist der deutschen Industrie noch nicht zugute gekommen.

Wir haben also eine dekorative Kunst (Kunstgewerbe), das auf einem bei uns theoretisch, in England und Amerika praktisch überwundenen Standpunkt verharrt. In den grösseren Städten haben die Gebildeten und Wohlhabenden die Neuheit, die praktische Brauchbarkeit und wohl auch die Schönheit der englischen und amerikanischen Möbel, Stoffe, Tapeten, Fayencen, Gläser erkannt und werden in beängstigend anschwellendem Umfang durch Importe damit versorgt. Schon beginnen die deutschen Industriellen mit der Nachahmung. Der frühere Vorkämpfer der Renaissance unter den Berliner Architekten hat sich in englischem Geschmack sein eigenes Haus eingerichtet.

Sollen wir dem Unheil seinen Lauf lassen? Sollen wir, ohne uns zu wehren, die englisch-amerikanische Invasion erdulden?

Und wenn wir die Flinte nicht ins Korn werfen wollen, was sollen wir tun?

VOM STANDPUNKT DER HAUSFRAU
1897

Zufällig habe ich in diesem Sommer Gelegenheit gehabt, kurz nacheinander die Tätigkeit der meisten in- und ausländischen Künstler zu beobachten, die sich der dekorativen Kunst zugewandt haben. Die Erscheinungen ähneln sich überall ganz ungemein. Dieselbe Kategorie von Männern an der Arbeit, dieselben Treffer, dieselben Schüsse ins Blaue. Bei der Neuinszenierung der historischen Stile, die ein Menschenalter unsere Produktion beherrschten, haben die Architekten geführt, sehr selten Maler und Bildhauer, noch seltener eigentliche Kunsthandwerker. Seit sich auf dem Gebiete der dekorativen Kunst die neuen Ideen regen, ist der Architekt fast überall zurückgetreten. Er konnte nicht mehr mitmachen, weil er durch seine Erziehung der lebendigen Kunst fern stand. Der Kunsthandwerker, der durch die Schulen, die ihn erzogen, und durch die Architekten, für die er gearbeitet hatte, um die Selbständigkeit gebracht war, kam ebensowenig in Frage.

Maler und — viel seltener freilich — Bildhauer

haben sich in die Bresche gestürzt. Ausnahmsweise war auch einmal ein Architekt imstande, nicht nur zu folgen, sondern zu führen. Dann war es aber jedesmal eine im Joch des Historischen noch nicht gebrochene künstlerische Kraft. Dass die Maler vorangehen, verdanken sie ihrem loseren Verhältnis zur Tradition der Stile. Sie haben nicht so viel auswendig gelernt, arbeiten nicht nur mit den Händen, sondern schaffen noch mit dem Herzen. Und vor allem: sie haben eine selbständige Empfindung für Form und Farbe. Was sie — und die seltenen Bildhauer und Architekten, die zu ihnen stehen — geleistet haben, lässt die gediegensten Arbeiten der antiquarischen Epoche, die alle Gedanken von der Gotik bis zum Empire noch einmal gedacht hatte, hinter sich zurück. Denn sie brachten neue Gedanken.

Aber wir dürfen uns in dem freudigen Gefühl der Befreiung nicht zufrieden geben mit dem blossen Miterleben. Was der vergangenen Epoche zum Unheil ausgeschlagen ist, könnte auch der anhebenden das Lebensmark verzehren: der Mangel an Mitarbeit des Konsumenten. Diese Mitarbeit ist doppelt nötig, weil die Maler die Führung haben.

Der junge Maler, den wir als typischen Vertreter der neuen Gattung schaffender Kräfte ansehen dürfen, ist gewohnt, Staffeleibilder, d. h. gewissermassen Kunst an sich zu machen, und es kann nicht überraschen, wenn er auch die Vase, das Möbel, den Wandteppich, die Stickerei als ein Ding an sich anzusehen geneigt

ist, das weiter keine Aufgabe hat als schön zu sein. Dass ernster Arbeit und grossen Leistungen der Erfolg so oft versagt bleibt, hat in der Regel in diesen Unzukömmlichkeiten seine Ursache.

Vom Bedürfnis muss ausgegangen werden, das kann nicht oft genug betont werden. Aber welche Bedürfnisse liegen im deutschen Bürgerhause vor? Herzlich wenige, Gott sei's geklagt, denn wären wirklich Bedürfnisse da, so würden sie sich durchsetzen. Das Gebiet der Bedürfnisse, die im Keim oder schon im Trieb vorhanden sind, zu untersuchen, wird eine unserer nächsten Aufgaben sein.

Sie sind nicht für das ganze Reich dieselben. Der Münchener, der viele Stunden ausserhalb des Hauses zubringt, der Berliner, der auf der Etage lebt, hat andere als der Norddeutsche, der Haus und Garten nur ungern verlässt. Was ein englisches Haus, was eine französische Wohnung ist, steht für alle Schichten der Gesellschaft fest. In Deutschland kann nur von einzelnen lokalen Ansätzen zu festen Typen gesprochen werden, am sichersten ist vielleicht in Bremen und Hamburg das Wohnhaus als Organismus gegliedert.

Vorläufig bleibt uns deshalb nichts anderes übrig, als diese lokalen Typen praktisch und ästhetisch durchzubilden. Schliesslich wird es kaum möglich sein, ein Haus zu schaffen, das zugleich dem Oberbayern, dem Niedersachsen und dem Berliner bequem oder überhaupt möglich ist.

Wir werden deshalb wünschen müssen, dass die Versuche der Künstler auf dem Gebiet der dekorativen Kunst sich den lokalen Zuständen anpassen und nicht nur für die Ausstellung gedacht sind.

*

Ein Bedürfnis geht aber schon jetzt durchs ganze Reich, das ist das der Hausfrau. Und wer von einem festen Standpunkt aus die neuen Erzeugnisse auf ihre Brauchbarkeit prüfen will, der sollte sie mit den Augen der Hausfrau ansehen.

Die junge Frau in Deutschland ist unter der Herrschaft des Atelierstils aufgewachsen. Da ist es natürlich, dass ihr Geschmack sich leicht einem Gegensatz zuneigt. Die Überfülle und Überladung, Bombast, leerer Prunk und billiger Putz üben keinen Reiz auf ihre Empfindung. Sie mag nichts besitzen, das keinem praktischen Zweck dient, sie hasst die blosse Dekoration, sie freut sich an Ruhe und vornehmer Schlichtheit. Teller an der Wand, Gefässe auf hohem Bort, überflüssige Vorhänge und Draperien, billige Schnitzereien sind ihr zuwider.

Dann ist sie ein praktischer Geist. Selbst in glänzenden Verhältnissen will sie die Zahl der Dienstboten nicht über das absolut Notwendige anwachsen lassen, denn sie hat die Zügel selbst in der Hand. Sie wird alle Erzeugnisse der dekorativen Kunst auf die praktische Brauchbarkeit ansehen und auf die Geeignetheit, sich

einem ohne übermässigen Kraftaufwand verwaltbaren Hausstand einzufügen.

Diese schon vorhandenen Tendenzen werden in der nächsten Zeit weiter um sich greifen und zugleich festere Wurzeln fassen. Mit ihnen hat die dekorative Kunst unter allen Umständen zu rechnen.

* * *

Wer sich heute die Ausstellungen der von Künstlern entworfenen Möbel und Geräte vom Standpunkte der deutschen Hausfrau betrachtet, dem wird es wie Schuppen von den Augen fallen.

Da steht eine herrliche Truhe, mit schönen Figuren geschnitzt oder ganz mit Schmiedeeisen beschlagen, in Farbe und Form neu und ein grosses Kunstwerk, von dessen dekorativem Inhalt eine ganze Schule leben kann. Die Hausfrau wird sich sagen: ein Museumsstück. Ich kann es nirgend aufstellen. Meine Korridore sind zu eng, in den Zimmern kann ich Aufbewahrungsmöbel nicht brauchen. Ausserdem ist die Truhe ein ausgestorbenes Tier wie das Dinotherium oder der Ichthyosaurus. Sie war praktisch für das Mittelalter, wo man seine Habe bei Wasser-, Feuer- und Kriegsgefahr schnell auf den Wagen packen musste. Wir können sie höchstens auf den Boden stellen, um Vorräte aufzubewahren. Dafür genügt aber eine einfache Kiste. Auch der Nachfolger der Truhe, die Kommode, ist schon ein historischer

Begriff. Im Wohnzimmer bewahren wir nichts mehr auf, im Schlafzimmer ist der Schrank mit vielen Fächern, in denen man nicht zu kramen braucht, bequemer. Also eine Truhe — unter keinen Umständen.

Sie steht vor einer künstlerisch ganz ausserordentlich anmutenden neuen Esszimmereinrichtung. Die Farben sind so schön, wie auf einem Bilde oder bei einer kostbaren Toilette, die Formen neu, das Insgesamt gefällt ihr ausnehmend. Nun mustert sie den köstlichen Tisch, der das Entzücken aller Künstler bildet, und da schüttelt sie den Kopf. Der Gedanke, ihre Gäste sich setzen zu sehen, ist ihr eine Pein, denn nach gotischem Muster stehen die Beine schräg und sind unten durch kantige Querstangen rund herum verbunden. Wer eine unbedachte Bewegung macht, hat eine Wunde am Schienbein weg, und wenn er im Schmerz aufzuckt, eine Beule am Knie, denn die Zarge ist zu tief. Auch den Esszimmerstühlen sieht sie auf den ersten Blick die Gefahren an, die sie für die Benutzung mit sich bringen. Die Lehne ist so hoch, dass der Sitzende den Nacken darauf legen kann, bei solchen Stühlen lässt sich nicht servieren, eine ungeschickte Bewegung, und die Sauce ist verschüttet, und wenn die Stühle einmal etwas enge gerückt werden müssen, kann die Bratenschüssel nicht mehr durch. Es ist, als wäre eine hohe Planke um den Tisch gezogen. Auch ist an der Stelle, wo das Kreuz des Sitzenden gestützt werden muss, statt einer Schwellung in der Lehne eine Höhlung, der Gast wird

also, wenn er sich anlehnen will, mit dem Kreuz hineinsinken und eine Brustbeklemmung bekommen. Nein, nein, nicht diese Stühle. Esszimmerstühle müssen eine niedrige Lehne haben und im Kreuz stützen.

In einem anderen Zimmer steht sie vor einem entzückenden Kamin mit hohem Mantel aus Holz. Die Profile sind wie von einem grossen Bildhauer empfunden. Sie kann sich nicht satt sehen. Aber wie soll man diese glatten Flächen, die jeden Tag gereinigt werden müssen, vom Staub frei halten? Wie die Winkel und Nischen? Ein Federwisch reicht nicht aus. Es muss eine hohe Sicherheitsleiter aushelfen. Und nun sieht sie die lange Reihe von Verwicklungen vor sich: wo soll die Leiter aufbewahrt werden, dass sie gleich morgens zur Hand ist? Wer von den Dienern soll sie hintragen und zurückbringen — wo wird er unterwegs überall anstossen — welche Vorrichtung gibt es, den Teppich zu schützen, auf dem die Leiter steht — wie viel Zeit kostet das alles Tag für Tag? — Und der Kamin ist gerichtet.

In einem Zimmer, aus dem man gar nicht scheiden möchte, ist die Vertäfelung in breiten Flächen mit Messing ausgelegt. Die Wirkung ist neu und sehr „artistisch“, wie man jetzt statt des veralteten stilvoll sagt. Aber dies Messing muss geputzt werden, und je länger, desto öfter. Die Hausfrau weiss, dass man nicht Messing und Holz zugleich reinigen kann. Es geht nicht anders, das Holz wird verschmiert. Vielleicht hätte sie das Zimmer erworben, jetzt geht sie seufzend weiter.

Im nächsten Raum steht ein sehr schöner Rauchtischleuchter aus Schmiedeeisen. Ein hübsches Weihnachtsgeschenk, schiesst es ihr durch den Kopf. Aber sie sieht viele Füsse mit scharfen Ecken, die jede Decke zerreissen, jede Platte, einerlei, ob Holz, Marmor, Metall verschrammen würden; sie entdeckt in der Tülle eine armdicke Wachskerze, von der sie weiss, dass sie qualmt wie eine blakende Lampe. Für ein Atelier, sagt sie sich, wo es nicht darauf ankommt, und sieht sich weiter um.

Von neuen Webereien hat sie gehört und gelesen. Künstler haben die Zeichnungen entworfen, Museen kaufen sie als Vorbilder an. Sie mustert die Ausstellung, ob sie für den Schmuck ihres Hauses eine Erwerbung machen kann. Vielleicht ist eine schöne Tischdecke da, denkt sie, denn nichts ist so schwer zu finden wie eine geschmackvolle Tischdecke; vielleicht ein paar Türvorhänge. Aber nein, es sind lauter Sachen, für die sie keine Verwendung hat, da sie absolut nicht dekorieren will. Sie will es einmal nicht. Es ist ihr ein Greuel. Und sie müsste alle diese köstlichen Sachen wie Bilder aufhängen. Warum fragen die Künstler uns nie, was wir notwendig brauchen oder doch gern haben möchten, denkt sie.

Blumenvasen — das ist's, was sie braucht. Es gibt so wenig Erträgliches. Die auf der Ausstellung sind so schön und so originell wie Bilder. Ein Künstler hat sie gemacht. Aber wie sie sie darauf ansieht, für welche Blumen sie wohl gedacht sein mögen, kann sie nicht ins klare kommen. Als leidenschaftliche Blumenfreundin

weiss sie aus ihrer Praxis, dass jede Art ihre Vase haben muss. Auf eine Erkundigung wird ihr bedeutet, dass man wohl Blumen hineinstellen kann, aber nur in einem besonderen Glase, denn die Vasen halten nicht dicht. Sie seien in erster Linie als Dekoration gedacht.

Da ist neues Tafelsilber. Salzfässer — man braucht eins für jeden Gast — da liegt das Salz unmittelbar im Silber, es ist kein schützendes Glas darin. Weiss der Künstler nicht, dass man Salz nicht in Silber aufbewahren kann? Seine Salzfässer sind so ornamentiert, dass man nicht einmal nachträglich eine kleine Glasschale hineinstellen kann. Ist dem Künstler unbekannt, dass seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Goldschmiede und ihre Zeichner das Glas nicht als Notbehelf in die silberne Hülle des Salzfasses möglichst unscheinbar eingebettet sondern seine blaue oder grüne Farbe mit dem Silber der durchbrochenen Hülle zusammen zu reizvollen dekorativen Effekten benutzt haben? Er sollte es eigentlich wissen, wenn er nicht vermag, es selber zu erfinden.

Es ist einerlei, ob die Hausfrau die Ausstellungen in Paris, Brüssel, Dresden, München, Berlin, Kopenhagen oder Stockholm besucht, es werden ihr vor einem erheblichen Teil der ausgestellten Arbeiten überall dieselben Zweifel aufsteigen.

Muss das so sein?

DAS ZIMMER DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

1896

Wenn die Kunst ins Haus kommen soll, muss das Haus in seiner gesamten Einrichtung eine passende Umgebung für das Kunstwerk bieten.

Die meisten unserer Wohnhäuser sind jedoch durch ihre Architektur weder für eine behagliche innere Ausstattung noch für die Einfügung von Kunstwerken geeignet.

Es gibt nur ganz ausnahmsweise ein Zimmer, das dem Gemälde, der Statuette die richtige Beleuchtung gewähren kann. Denn unsere Fenster werfen alles Licht auf einen kleinen Fleck des Fussbodens statt auf die Wände, und unser Mobiliar ist meist wenig geeignet, mit Kunstwerken zu einer harmonischen Einheit zusammenzugehen.

Alle Kunstpflege muss im Hause beginnen.

Und weil wir in den Hansestädten noch das Wohnhaus haben, sind wir berechtigt und sogar verpflichtet, in der künstlerischen Reform des Hauses selbständig vorzugehen.

Wir haben in Hamburg unsere Architektur dadurch verdorben, dass wir nicht, wie die Engländer, das heimische Wesen gepflegt und entwickelt, sondern fremde Vorbilder aus Berlin, Hannover, München, Paris und London kritiklos nachgeahmt haben.

Für die innere Einrichtung unseres Hauses können wir von Berlin, München und Hannover noch weniger Gutes lernen, als für die Architektur, weil unsere Bedürfnisse ganz anderer Art sind.

Ein Überblick über das Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts wird erkennen lassen, wo wir stehen.

*

Im Handumdrehen wird das neunzehnte Jahrhundert der Geschichte angehören, und wir werden auf die Spanne Zeit, die diesen Namen führt, wie auf etwas abgeschlossen hinter uns Liegendes zurücksehen.

Noch erscheint es uns wie ein Chaos. Und wenn wir nur die ornamentale Aussenseite der „Stile“ ansehen, kostet es Mühe, sich zu orientieren. Denn wie die Geschichtsschreibung sich allen Zeiten und Völkern zugewandt hat, wie die Literatur die Formen und Ideen der fernsten Zeiten und Kulturen durch Übersetzung und Nachahmung bei uns einzubürgern suchte, so hat unsere dekorative Kunst sich an allem in der Welt überhaupt Vorhandenen inspiriert. Ägypten, Assyrien, Griechenland, Rom, Byzanz, der islamitische Orient aller

Epochen, die Gotik, die Renaissance, Persien, China, Japan haben nach und nebeneinander „Vorbilder“ liefern müssen. Dergleichen Aneignungsfähigkeit hat es in solch erschreckendem Umfang nie vorher gegeben.

Und wie in der deutschen Literatur die eigene Triebkraft unter dem Schutt des fremden Importes fast erstickt ist, so führte in den dekorativen Künsten die Nachahmung zum Spiel mit äuseren Formen und zur Vernachlässigung des eigentlichen Inhalts. Es kommt hinzu, dass bei dieser Tendenz der Nachahmung und Aneignung nicht eigentlich die selbständigen und starken Begabungen zur Entwickelung kommen konnten, sondern in erster Linie die formalen Talente, denen von Natur die Aneignung und Nachempfindung leicht wird, Übersetzertalente. Somit hat die ganze Produktion, wenn man von Produktion sprechen kann, wo die eigentlich produktiven Naturen von der Mitarbeit ausgeschlossen waren, der Eigenart entbehrt.

Aber trotz der unerhörten Mannigfaltigkeit der Formen und des ornamentalen Schmuckes hat doch das Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts gewisse durchgehende Charakterzüge, die nicht von der jeweiligen ästhetischen Überzeugung des Bewohners, sondern von seinen durch andere Mächte bedingten Lebensgewohnheiten abhängen.

Zunächst ist der fürstliche Zuschnitt, der im achtzehnten Jahrhundert vom Hofleben ausgehend selbst das wohlhabende Bürgertum umgab, in Wegfall gekom-

men. Man hält nicht mehr Dienerschaft, als dringend nötig, man will nicht mehr und keine grösseren Räume, als man wirklich braucht. Wer dann und wann sehr grosse Gesellschaften bei sich sieht, pflegt für diese Zwecke einen von den täglich bewohnten Räumen vollständig abgeschlossenen Teil des Hauses einzurichten.

Ist der Umfang des Apparates zusammengeschrumpft — selbst die Fürsten fangen an, verzugsweise in kleinen Villen zu wohnen und die grossen Paläste nur für Repräsentationszwecke zu benutzen —, so wird dieser Rückgang reichlich aufgewogen durch die Differenziierung der Räume und durch die Ausbildung praktischer und hygienischer Einrichtungen.

Noch im siebzehnten Jahrhundert lebte die vornehme Welt im Schlafzimmer. Es war Toilettenzimmer, Wohnraum, Empfangsraum, Speisezimmer und sogar Küche, denn leichtere Speisen wurden am Kaminfeuer im Schlafzimmer gebacken. Bürgerliche Kreise in Deutschland waren bis gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts, wie die Möbel aussagen, im wesentlichen nicht darüber hinaus. Der Rokokoschreibtisch, der unten noch die Kommode für die Wäsche, oben den Glasschrank für Tee- und Kaffeeservice enthält, ein typisches Möbel der Zeit, verrät deutlich, zu was für verschiedenen Zwecken ein und derselbe Raum benutzt wurde.

Den neuen Lebensgewohnheiten, die auf die grösstmöglichste Behaglichkeit und Sauberkeit, auf die be-

quemste und gleichmässigste Regelung aller wiederkehrenden Funktionen ausgehen, hat sich das Mobiliar angepasst. Es wurde differenziiert wie die Räume. Uralte Typen mussten dabei aufgegeben, andere weiterentwickelt, noch andere neu erfunden werden.

Aus den Wohnzimmern verschwinden die Aufbewahrungsmöbel für Kleider und Wäsche, ebenso aus den Schlafzimmern, wo für ein Schrankzimmer oder Toilettenzimmer Raum ist. Tafelgeräte werden nicht mehr in den Wohnzimmern aufbewahrt, die schliesslich nur noch ein System von Sofas, Stühlen und Tischen enthalten, mit wenigen Schränkchen für Bücher und Bibelots und dergleichen. Auch der eine grosse Tisch vor dem Sofa, um den sich das häusliche Leben der Familie früher bei uns bewegte, wie um den Kamin bei den Engländern, fängt an zu verschwinden. Wohl geht dabei auch ein Stück behaglichen Familienlebens verloren. Aber man muss sich hüten, Ursache und Folge zu verwechseln. Der Tisch ist von den Lebensformen abhängig, nicht umgekehrt, und schliesslich, das Familienleben ist nicht ärmer geworden, weil es nicht mehr ausschliesslich das eine Zentrum des Sofatisches hat, sondern reicher, und wenn auch Sofa und Tisch weniger bedeuten als zur Zeit der Grosseltern, so geht doch damit kein uraltes nationales Erbe verloren; die Kombination von Sofa und Tisch war kaum ein Jahrhundert alt.

In England und Amerika, wo sich das Zusammen-

sein der Familie noch mehr beschränkt, hat die neue Sitte zu einer konsequenten Durchbildung all der Möbel geführt, die dem einzelnen dienen. Zu jedem Stuhl gehört ein Tisch, für den Gebrauch im Garten werden Stuhl und Tisch zu e i n e m Möbel verbunden, indem man die eine Armlehne als Tisch ausbildet und unter dem Sitz, neben der Seiten- oder Rückenlehne Raum für die Aufbewahrung oder das Ablegen von Zeitungen und Büchern schafft.

Das Schifferhaus in Lübeck, ein Klubraum vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts mit seinen festen Bänken, in deren Abteilen die einzelnen Gesellschaften wie in Logen sitzen, und die Einrichtungen eines modernen englischen oder amerikanischen Klubs, die für die Bedürfnisse des Individuums zuerst sorgen, bezeichnen Anfang und Ende einer langen Entwicklungsreihe.

*

So hat das neunzehnte Jahrhundert bisher zwar keinen durch die ornamentale Aussenseite in die Augen fallenden neuen Stil im Sinne des Rokoko gezeitigt, aber dafür neue Lebensformen geschaffen, und wo diese ihre ungehinderte Ausbildung erfahren haben, schliesslich auch etwas von einem neuen mehr sachlichen als ornamentalen Stil angebahnt in England und teilweise in Amerika. Deutschland muss zurückbleiben, weil seine Interessen auf anderen Gebieten lagen, weil eine mass-

gebende Gesellschaftsschicht fehlte, die den übrigen ein Beispiel vorgelebt hätte, und schliesslich weil es erst im letzten Drittel des Jahrhunderts sich eines allgemeinen Wohlstandes zu erfreuen begann. Frankreich hatte seine alte Kultur zerstört und war von einer unbezwinglichen Sehnsucht nach ihr erfüllt. Heute ist es der Traum jedes Franzosen, in echten Möbeln des ancien régime zu leben, und wer Originale nicht erwerben kann, greift nach den Nachbildungen. Das ist eine der Ursachen, weshalb auch in Frankreich die Formel nicht gefunden wurde, die unser Bedürfnis ausdrückt.

England dagegen fand sich nach allen Richtungen in unendlich glücklicherer Lage. Es besass eine alte Aristokratie, die dem ganzen Volk vorlebte, es hatte sich grössten Reichtums und weit hinabreichender Wohlhabenheit zu erfreuen; der praktische Grundzug im Wesen des Volkes setzte allen Phantastereien energischen Widerstand entgegen und drängte auf Befriedigung der vorhandenen Bedürfnisse; schliesslich hatte es besser als irgend ein anderes Volk verstanden, seinem täglichen Leben bequeme und dabei ganz feste Formen zu geben. Im ganzen Land sind bei allen Bemittelten die Arbeits- und Mussestunden dieselben, alle Tischzeiten gehen durch, ein unschätzbarer wirtschaftlicher Vorteil. Denn das beugt der durch fortwährende Anpassung bedingten Zeitvergeudung vor, unter der wir in Deutschland leiden, wo in den Grossstädten die Tischzeit zwischen ein und acht Uhr schwankt, und wo

die Familie, wenn sie allein ist, zu anderer Stunde speist, als wenn sie Gäste hat oder eingeladen ist.

Statt über die straffe, aber praktische Lebenshaltung und Einrichtung der Engländer mit billigem Spott zu reden, sollten wir uns klar machen, wie viel Zeit und Überlegung die Gleichmässigkeit erspart, und sollten ernsthaft alle Versuche fördern, die Ähnliches bei uns anstreben. Die Konsequenzen fester nationaler Gewohnheiten sind unermesslich. Auch die Überlegenheit der dekorativen Künste Englands geht in letzter Linie auf diese Grundlage zurück. Und wenn wir uns fragen, wie kommt es, dass jeder Fremde, der nach England zieht, in seinen Gewohnheiten Engländer wird, der Engländer im Auslande Engländer bleibt, so kommen wir zuletzt auf den Untergrund ganz fester nationaler Lebensgewohnheiten.

Die Franzosen haben am Ende des achtzehnten Jahrhunderts dem Bürgertum die politische Macht erobert, die Engländer haben der bürgerlichen Kultur, die die fürstliche Ludwigs XIV. abgelöst hat, den höchsten äusseren Ausdruck gegeben. Das unbequeme Fürstenschloss, im Sinne von Versailles auf äussere Pracht und Repräsentation gestellt, und ein englisches Wohnhaus mit differenziierten Räumen, die der Bequemlichkeit dienen, bilden die Typen der zwei Kulturen.

*

Auch das Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts drückt das Wesen seines Bewohners aus. Ist doch alles, womit der Mensch sich umgibt, die Kleider, die er trägt, die Werkzeuge, die er braucht, die Möbel, die ihm dienen, das Haus, das ihn birgt, eine Erweiterung seiner Körperlichkeit, wie bei den Tieren die mannigfach modifizierte Bekleidung und die unendliche Vielgestaltigkeit zu Werkzeugen umgebildeter Glieder, nur dass der Mensch seine ins Unendliche komplizierten Bedürfnisse nicht durch die Entwickelung seines Leibes befriedigen kann.

Was der Mensch des neunzehnten Jahrhunderts ist, das sagt am deutlichsten seine Kleidung aus. Der Bürger hat den seidenen gestickten Rock der fürstlichen Gesellschaft ausgezogen, hat Degen, Spitzen, Federhut und alle übrigen Zeichen des effeminierten Ausklanges der Fürstenzeit abgelegt. Ganz bequem, ganz praktisch, einmal am Leibe so wenig Beachtung bedürfend wie das Fell der Tiere, gehört seine Tracht einem arbeitenden Geschlecht von Männern, das keine Zeit hat, Toilette zu machen, Spitzen zu schonen, Falten zu arrangieren, gut Wetter abzuwarten. Alle kostbaren empfindlichen Stoffe fallen weg, keine Seide, kein Atlas, höchstens als Rockfutter, wo sie nicht sichtbar sind, oder in kleinen Quantitäten als Krawatte, Kragen oder Hutband. Viel geschmäht, lange Zeit verachtet ist ihre bescheidene Schönheit am Ende doch der Welt aufgegangen, die sie hasste, sich nach der Seide des Rokoko

und dem Brokat des fünfzehnten Jahrhunderts sehnte, aber sie trotz alledem nicht missen konnte. Und jetzt endlich, am Ende des Jahrhunderts, das ihren Bann so schwer getragen und sich in der Kunst und im Kostümfest in farbigere Zeitalter flüchtete, wird sie auch künstlerisch verstanden und gewürdigt, und es dämmert die Möglichkeit einer tieferen ästhetischen Durchbildung auf der gegebenen Basis.

Am Anfang des Jahrhunderts waren Tracht und Möbel vollkommen einheitlich entwickelt.

Dann kam die Romantik, deren Zaubermacht zwar der neuen schlichten Tracht nichts anhaben konnte, aber doch das Zimmer verschiedentlich und von Grund aus umgestaltete. Frack, Gehrock und Joppe der modernen Gesellschaft mussten nacheinander durch imitiertes Rokoko, imitierte Gotik, imitierte Renaissance, imitierten Orient, imitiertes Barock und nochmals imitiertes Rokoko schreiten, und heute erst scheint wieder eine Periode heraufzuziehen, in der Tracht und Umgebung nach denselben Gesetzen gebildet werden.

*

Wie bei der Tracht, strebte das neunzehnte Jahrhundert auch bei den Möbeln zu Anfang nach Schlichtheit, praktischer Durchbildung, energischer Anpassung an die differenziierten Räume.

Die Stilwandlungen sprachen jedoch sehr stark mit,

und Konzessionen an Stil und Ornament haben schliesslich mit dem völligen Aufgeben der schon erreichten praktischen und bequemen Formen geendet.

Die erste Epoche, das Empire, ist ein Übergangsstil in Tracht und Hausrat. Wohl standen Architektur und Möbel unter dem Bann der Antike, aber bei weitem nicht in dem Masse, wie das Vorurteil uns einreden möchte. In Wirklichkeit sind das Empire und sein Ausklang, die stille Biedermeierzeit, die eigentliche Keimperiode des modernen Möbels. Das Bürgertum richtete sich ein, und in der ersten Energie der Lebensäusserung erfand es für alle neuen Bedürfnisse die neuen Möbeltypen. Noch war das Handwerk im Besitz solider Tradition, und noch kümmerte sich der Besteller persönlich um die Ausführung. In einem Hamburger Hause fand ich im Esszimmer wunderschöne, einfache und ganz ideal bequeme Stühle, in denen man bei Tisch fest von der Lehne gefasst sitzen konnte, und die beim Servieren gleichsam nicht vorhanden waren, so wenig hinderten sie. Man zeigte mir nachher auf dem Boden ein halbes Dutzend Modelle, die der Grossvater eins nach dem anderen hatte anfertigen lassen. Er hatte sie sorgfältig durchprobiert und so lange Verbesserungen verlangt und angegeben, bis er nichts mehr auszusetzen fand. Das ist dieselbe Methode, nach der heute in den englischen Klubs die allen Zwecken in Vollkommenheit dienenden Möbelformen erreicht werden, und die wir nach Möglichkeit wieder aufnehmen

müssen, wenn wir aus unserer Misere herauskommen wollen. Wer die Empire- und Biedermeiermöbel unbequem schilt, kennt sie nicht.

Unter der oberflächlichen Anlehnung an die Antike geht die logische Entwickelung der alten heimischen Möbeltypen ruhig ihren Weg.

UNSERE MÖBEL
1896

I

Bank, Stuhl und Tisch, Truhe und Schrank sind die Grundtypen der modernen Möbel.

Die Bank ist bezeichnend für das Mittelalter, wo der Stuhl immer etwas vom Thron hatte. Es war ein Zeitalter, in dem das Individuum nur im Rahmen der Korporation zur Geltung kam. Am klarsten spricht sich dieser Zusammenhang im Chorgestühl aus. So herrlich es geschmückt sein mochte, es war nur die Weiterbildung der festen Bank, auf der alle gleich sind. Nur das Haupt, der Abt, der Bischof, hatte den isoliert stehenden Thron, aber auch der war fest und unbeweglich.

Erst gegen die Renaissance bildet sich das System der Stühle aus, der beweglichen Sitze, die der neugewonnenen Freiheit und Beweglichkeit des Individuums folgten.

Aber Jahrhunderte sollte es dauern, ehe aus diesem neuen Prinzip alle Konsequenzen gezogen wurden. Der

Rückschlag des fürstlichen Lebenszuschnittes kam dazwischen. Am Hof — ausser bei der Tafel und am Spieltisch — sassen nur der König, seine Familie und die Damen, denen er das Recht verlieh. Am Hofe Ludwigs XIV., dem für Europa massgebenden, war der Stuhl — wie das Individuum — wieder ein Teil der Dekoration geworden, kaum noch ein Möbel. Er stand an der Wand, war nur Fassade, die Rückseite blieb oft ganz unausgebildet, so dass er überhaupt nicht mehr von der Wand gerückt werden konnte. Er war wieder unbeweglich geworden.

Beweglichere, bequeme Stühle, die wirklich zum Sitzen bestimmt waren, baute das Rokoko, wo im engeren Kreise das steife Zeremoniell des Hofes fallen gelassen wurde. Aber ganz leichte Stühle, die man mit einer Hand hinsetzen konnte, brauchte die Gesellschaft noch nicht. Die Lehnstühle überwogen.

Wie wir aus mündlicher und schriftlicher Überlieferung sowie aus den Handzeichnungen der jungen Hamburger um 1820 wissen, durften unerwachsene Kinder damals in Gegenwart der Eltern noch nicht sitzen, auch bei Tisch nicht.

Zu sitzen begann die europäische Menschheit doch eigentlich erst nach der französischen Revolution, die alle gleich machte. Das Louis XVI bildet mit seinen verhältnismässig leichtern Stühlen ein Vorspiel: Marie Antoinette *spielte* in Trianon die Bürgerin.

Und so konnte sich der leichte bequeme, wirklich

fürs Sitzen bestimmte Stuhl in unzähligen Varianten erst nach dieser Epoche entwickeln. Der fürstliche Rückschlag unter Napoleon I. hinderte den Gang kaum. Der bewegliche Stuhl drückt das Wesen der Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts aus.

Auch die Bank war allmählich, wenn auch sehr langsam, weitergebildet, diesmal nicht ohne Einfluss des Orients. Sie verlor sogar ihren Namen, wurde eine Zeitlang Ottomane, Kanapee oder Diwan und blieb schliesslich Sofa.

Unter Ludwig XIV. spielte das Sofa noch keine Rolle. Zum Ausruhen legte man sich auch am Tage ins Bett oder aufs Bett (wie heute noch in Frankreich). Vornehme Damen empfingen ihren Besuch in grosser Toilette und in vollem Schmuck auf ihrem Bette ruhend. Das Bett war das höchste Prunkstück des Hausrates, das Schlafzimmer zugleich das Empfangszimmer. In Frankreich hat es noch heute etwas von diesem Charakter behalten.

Im Rokoko entwickelte sich das Sofa in den mannigfaltigsten Formen, die ihre festen Namen erhielten. Man hatte Sofas zum Ausruhen, zum Sitzen, Sofas, um in liegender Stellung zu lesen.

Nach der Revolution wurden die Sitten einfacher, verloren an Raffinement, das Sofa bildete sich infolgedessen zurück. Die Haupttypen waren schliesslich das zweisitzige kurze Sofa und das längere zum Liegen. Dann ging auch das kurze zweisitzige Sofa verloren.

Erst in unserer Zeit haben Sofa und Stuhl Formenbereicherung erfahren durch eine neue Änderung der Sitten. Man will es nach der Arbeit ganz bequem haben, und während am Hofe Ludwigs XIV. das Sitzen verboten war, will man jetzt in Gesellschaft auch auf dem Stuhle so viel wie möglich liegen. Das ergab in England und Amerika einen weiteren Vorstoss nach der Bequemlichkeit. Wir haben jetzt wirkliche Liegestühle, von den Schaukelstühlen ganz abgesehen. Für alle denkbaren Arten des Sitzens und Liegens brauchen wir entsprechende Möbelformen.

*

Tisch, Truhe, Schrank erfuhren ähnliche Wandlungen.

Tisch und Stuhl gehören eng zueinander. Man könnte die Kulturvölker einteilen nach ihrer Art zu sitzen. Der Inder und Orientale hockt oder liegt, weil er die Zugluft am Boden ausnutzt, der sich der Abendländer durch hohen Sitz zu entziehen sucht. Die meisten gesellschaftlichen Formen entspringen aus diesem Unterschiede, und mancher Charakterzug mag mit den Grundgewohnheiten des Sitzens zusammenhängen.

Für die Ausbildung des Mobiliars, ja, für die ganze Innendekoration, ist die Art zu sitzen ausschlaggebend. Vom Stuhl sind der Tisch und alle Möbel, die sich aus ihm entwickeln, unmittelbar abhängig. Der Orient kennt

sie nicht, er hat nur niedrige Tische, mehr nur Servierbretter mit Füssen, und seine Innenarchitektur kann sich infolgedessen selbst bei geringen Abmessungen ungestört in grossen, einfachen Formen entwickeln, während in einem abendländischen Zimmer die architektonische Wirkung durch die zahlreichen und hohen Möbel leicht unruhig wird.

Solange die Ausbildung des Stuhles im Abendlande durch den Zustand der Gesellschaft gehemmt war, blieb auch der Tisch wenig entwickelt. Erst mit dem Stuhl wurde im 19. Jahrhundert der Tisch frei, und zahllos waren die Formen, die nun sehr schnell ausgebildet wurden. Der Speisetisch erhielt in dem besonderen Speisesaal seine endgültige Durchbildung. Man lernte die Höhe beachten, die sich nach der Höhe des Stuhles richtete, man sorgte dafür, dass die Zarge nicht zu tief hinabreichte, damit die Kniee der Sitzenden nicht belästigt wurden, man bildete die Beine möglichst dünn, ohne Querstangen und stellte sie so, dass sie den Sitzenden nicht im Wege waren. Wandtische, Anrichttische, Servanten, stumme Diener vervollständigen das Mobiliar des Esszimmers. Im Wohnzimmer kamen Nähtische hinzu, die das achtzehnte Jahrhundert in der Verbindung mit dem Toilettentisch bereits gekannt, aber noch nicht zu voller Bequemlichkeit selbständig entwickelt hatte. Schreibtische wurden in mannigfaltigsten Bildungen versucht, freistehend mehr dem Tisch, an die Wand gelehnt mehr dem Schrank sich nähernd,

oft eine Verbindung von beiden. Man hatte sehr grosse Formen, wie sie aus dem 18. Jahrhundert überkommen waren — das bureau ministre — und ganz kleine, zum Gebrauch für Damen, die rasch ein Billett schreiben wollen. Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts war die Mannigfaltigkeit der Tischform sehr zurückgegangen. Das ist eine noch viel zu wenig beachtete Erscheinung, die ebensoviel sagt, als wenn es hiesse, der Gebrauch der Seife habe sich um fünfzig vom hundert verringert. Auch heute sind wir mit dem System unserer Tische noch nicht so weit wie um 1820. Wenn wir erst einmal irgendwo das deutsche Kulturmuseum des 19. Jahrhunderts haben, wird der Abstand kaum fassbar erscheinen. Wir holen jetzt aus England, was wir schon selbst besessen haben. Wo z. B. ist die so überaus bequeme Vorrichtung der Klapptische geblieben. In meinem Hause ist ein kleiner zierlicher, sehr leichter aber sehr fester Tisch von 1820 im Gebrauch, der, wenn er nicht benutzt wird, winzig und niedlich neben einem Lehnstuhl steht, aber aufgeklappt sofort der ganzen Familie den behaglichen Mittelpunkt bieten kann. Seine Masse sind vorbildlich: 82 : 83 und 42. Höhe 71 cm.

Besonders die Höhe ist zu beachten. Meist bauen wir unsere Tische viel zu hoch. Der Tisch muss immer so niedrig wie möglich sein.

Mit der Ausbildung der Stühle in neuester Zeit wurde auch im Herrenzimmer der Tisch noch reicher spezialisiert. Zu dem niedrigen Liegestuhl gehören nied-

rige Tische nach orientalischer Art. Schliesslich wurden Stuhl und Tisch zusammengezogen, eine Verbindung, die wohl zuerst in den Tropen ausgebildet wurde, wo man beim Ruhen und Sitzen die grösstmögliche Bequemlichkeit haben muss. Bei uns im Rauchzimmer würde an der Armlehne der bequemen Stühle ein tischartiges Brett — unter Umständen mit Klappvorrichtung — als grosse Annehmlichkeit beim Rauchen und für das Absetzen der Tasse oder des Glases empfunden werden, denn diese Vorrichtungen nehmen weniger Platz weg als kleine Tische und können beseitigt werden, wenn man sie nicht braucht.

Truhe und Schrank stehen nicht in unmittelbarer Beziehung zum Stuhl. Doch hängt das Verschwinden der Truhe im Abendlande wohl entfernt mit der Entwöhnung vom Kauern und Hocken zusammen, die das leichte Sitzen auf dem Stuhl mit sich bringt.

Die Truhe ist das urtümlichste Aufbewahrungsmöbel. Sie ist darauf eingerichtet, in Zeiten der Not, bei Feuer- und Wassergefahr, mit ihrem Inhalt geflüchtet zu werden, und wurde deshalb mit Griffen versehen. Der Deckel wurde in der letzten Periode ihrer Entwickelung gewölbt, und das Aufstellen von Geräten unmöglich zu machen.

Für den täglichen Gebrauch begann sie bei steigender Sicherheit des Daseins einem kultivierteren, häufig die Wäsche wechselnden Geschlechte nicht mehr zu genügen.

So wurde sie gegen Ende des siebzehnten Jahr-

hunderts durch die Kommode ersetzt, deren Name die Überlegenheit über die ältere Form ausdrückt. Sie enthält übereinander die „Schiebladen“, ist also eigentlich eine Zusammenfügung kleiner Truhen. Ihre Blütezeit hatte sie im Rokoko.

Bei der Differenzierung der Räume in unserem Jahrhundert ist sie noch „kommoderen“ Schrankformen gewichen, denn die Schieblade hat für das Ein- und Auspacken immer noch etwas von der Unbequemlichkeit der Truhe. Im ganz modernen Mobiliar kommt die Kommode nicht mehr vor.

Unsere Schrankformen reichen weit ins Mittelalter zurück. Aber auch sie haben ihre praktische Ausbildung erst in unserem Jahrhundert erfahren. Das Rokoko entwickelte hauptsächlich den Kleiderschrank und hehandelte ihn noch als ein Monument, als grossartige Dekoration der Vorräume. Für Lübeck, dessen Häuser sich besonders grosser Dielen erfreuten, sind massige Schränke mit fünf oder gar sieben grossen Türen nebeneinander charakteristisch, das Ganze durch reichgegliederte Gesimse und Sockel zusammengehalten. Heute sind wir bestrebt, den Schrank nicht höher und tiefer zu machen, als unbedingt erforderlich ist. Wir wollen alles in möglichst bequemer Greifhöhe haben, und es soll nicht erst der Leitern bedürfen, wenn das Dach eines Schrankes abgestäubt werden muss.

II

Wer sich heute sein Haus, sei es noch so bescheiden, behaglich einrichten will, muss sich um alle Dinge selbst kümmern, muss ein auf der klaren Erkenntnis der Bedürfnisse beruhendes Studium der Möglichkeiten nicht scheuen. Ein praktisches Möbel ist selten teurer, meist sogar billiger als ein gedankenlos fabriziertes. Für unsere Handwerker würde das entgegenkommende Verständnis ihrer Besteller ein Sporn zu doppelt freudiger Tätigkeit sein. Wenige erst haben eine Ahnung von der Raum- und Zeitersparnis und von der Bequemlichkeit, die sich auf dem Gebiete der Möbelkonstruktion erreichen lassen.

Bei einem praktischen Mobiliar kommt man mit sehr wenig Schmuck aus. Über das Mass entscheidet heute am besten der höhere Geschmack der Frau. Auch in der Dekoration des Zimmers mit Vasen und Kleinplastik sollte man sehr zurückhaltend, aber so gediegen wie möglich wählen. Alles muss den prüfenden Blick aushalten. Namentlich sollte man sich vor überflüssigen Kleinkram hüten. Kleine Nippsachen sind in vielen Fällen die Feinde von Ruhe und Behagen. Vor allem erkaufe man sich den Schmuck nicht durch Einrichtungen, die ein Übermass täglicher Reinigungsarbeit verlangen.

Dies wird am besten vermieden, wenn auch im Innenraume die edle, feinempfundene Farbe an die Stelle

der Form tritt. Sobald das Zimmer wieder hell wird, drängt es von selber dahin. Aber noch sind wir weit entfernt, dieses Bedürfnis, das sich schon deutlich zeigt, aus der eigenen Produktion ausreichend decken zu können. Wenn wir nicht die energischsten Anstrengungen machen, wird uns das Ausland noch lange in Tributpflicht erhalten.

Da das Publikum im allgemeinen noch nicht wieder daran gewöhnt ist, die Einrichtung des Hauses kritisch zu betrachten, dürften einige Bemerkungen über die am häufigsten vorkommenden Mängel unseres Hausrates am Platze sein. Es sollen jedoch nur einige Hauptsachen angedeutet werden.

Wie beim ganzen Hause, sollen auch bei den Möbeln die strengsten Anforderungen an die praktische Brauchbarkeit erhoben werden. Nur auf dieser Basis kommen wir zur Schönheit. Sie ist keine äusserliche Zutat von Schmuck und kann im wesentlichen nur aus der Zweckmässigkeit entwickelt werden.

Dies gilt zunächst für die Stühle, die mit peinlichster Gewissenhaftigkeit den Bedürfnissen des Körpers anzupassen sind. Wenn es Abstufungen in der praktischen und ästhetischen Degeneration unserer Möbelarten gibt, so haben sicher die Stühle am meisten gelitten. Vor allem sollte man den Sprungfedern den Krieg erklären. Das hohe Polster hat die Form vollständig ins Plumpe gezogen und trägt zur Bequemlichkeit so gut wie gar nicht bei. Am Anfange des Jahr-

hunderts hatte man lose Polster, die beim Klopfen herausgenommen werden konnten, das sind praktische Einrichtungen, an die wir uns erinnern sollten. Auch die feinste ästhetische Durchbildung müsste der Stuhl erfahren, wenn er wieder ganz praktisch verwendet werden soll. Die meisten unserer Stühle wirken, wenn sie benutzt werden, wie schlechtsitzende Kleider. Ebenso wie bei den Kleidern muss das Mass der Stühle bis auf Millimeter durchprobiert und dem Bedürfnisse des Körpers angepasst werden. Ein guter Stuhl muss dem Sitzenden alle Bequemlichkeit bieten und ihn dabei doch elegant erscheinen lassen. Es ist unmöglich, auf einem richtig, das heisst, dem Bedürfnis gemäss konstruierten Stuhl schlecht zu sitzen.

Von der Höhe des Sitzes ist auszugehen. Nach der Höhe wird die Tiefe des Sitzes bestimmt, die meist zu gering bemessen wird. Querstangen zwischen den Beinen sind überflüssig und unpraktisch. Es lässt sich nicht vermeiden, dass die Füsse unter den Stuhl gezogen werden, dabei sind dann Querleisten, namentlich wenn sie zwischen den Vorderbeinen angebracht sind, sehr hinderlich. Wer Offiziere bei sich sieht, muss noch besonders darauf achten, weil die Sporen leicht mit Querleisten in Kampf geraten.

Die Lehne bei Esszimmerstühlen sollte möglichst niedrig sein, damit sie beim Bedienen nicht hindert. Schliesst die Lehne bei den Schultern an, so ist sie am besten gerade, damit die Schulterblätter beim Anlehnen

eingedrückt werden und die Brust frei wird. Ein Stuhl, dessen Lehne im Bogen um die Schulterblätter geht, gibt Atembeklemmungen.

Schliesst die Lehne in der Höhe des Kreuzes ab, so führt man sie besser im Bogen. Dieser Typus ist leider sehr vernachlässigt und gehört zu den gesundesten und bequemsten.

Bei den eigentlichen Lehnstühlen mit schräger Rücklehne ist viel Probieren nötig. Man sollte sich seinen Lehnstuhl wie einen Rock anmessen lassen. Am bequemsten sind Lehnstühle mit verstellbarer Rückenlehne, die bei uns schon in den zwanziger Jahren praktisch ausgebildet waren und jetzt aus Amerika als Neuestes eingeführt werden.

Ein Hauptgewicht ist auch beim Lehnstuhl darauf zu legen, dass die Atmung erleichtert wird. Beim Polstern ist Rücksicht zu nehmen, dass der Kopf, wenn man sich anlehnt, nicht vorgedrängt wird, während der Rücken einsinkt; die leiseste Unbequemlichkeit in dieser Hinsicht wird mit der Zeit Qualen verursachen. Um keine unangenehmen Überraschungen zu erleben, lasse man sich vom Tapezier stets die gepolsterten aber noch nicht überzogenen Möbel zum Probieren ins Haus schicken. In diesem Zustande lassen sich Änderungen leicht beschicken.

Die Seitenlehnen können, je nach dem Zweck, von sehr mannigfaltiger Bildung sein. Wertlos sind sie, wenn sie so niedrig bleiben, dass der Unterarm sie beim

Sitzen nicht erreicht. Im allgemeinen ist es besser, sie ziemlich hoch zu führen, unter Umständen — namentlich beim Lehnstuhl — kann es bequem sein, sie fast bis zur Achselhöhe zu bringen. Je breiter und flacher die Oberfläche der Lehne, desto bequemer liegt der Arm.

Überall ist darauf zu achten, dass nicht mehr Material zur Verwendung kommt, als unbedingt nötig, damit der Stuhl leicht beweglich bleibt. In den zwanziger und dreissiger Jahren hatte man Formen, die für die bequeme Handhabung oberhalb der stützenden Lehne eine Sprosse besassen. Bei Stühlen, die, wie im Speisezimmer, nach dem Gebrauch an die Wand gerückt werden, ist darauf zu achten, dass die Hinterbeine möglichst weit ausladen, damit oben die Lehne die Wand nicht schrammen kann. Der Abstand muss soweit bleiben, dass, wenn die Stuhlfüsse an die Wand stossen, die Hand, ohne sich zu klemmen, oben zwischen Lehne und Wand durchkommen kann.

Der Winkel der Rückenlehne muss sehr sorgfältig ausprobiert werden. Die besten Muster, die mir in Deutschland bekannt geworden, sind die Hamburger der zwanziger und dreissiger Jahre und die der fünfziger und sechziger, die aus dem Atelier des „alten Piglhein" in Hamburg hervorgegangen sind, des Vaters von Bruno Piglhein. Es würde sich lohnen, die Masse aufzunehmen, die dieser hochbegabte Spezialist für seine Stuhlbildungen angewandt hat. Namentlich seine Esszimmerstühle verdienen aufmerksame Prüfung. Wohin man

kommt, wenn solche Erfahrungen missachtet werden, beweist der Aufbau so vieler neuer, aus der Tiefe des „Gemüts“ erzeugter Stuhlformen, deren Urheber weder den menschlichen Körper noch die überlieferte Erfahrung kannte.

Zum Stuhl gehören die Fussbänke und Fusskissen.

Man bildet sie meist zu klein. Sollen sie wirklich bequem sein, müssen sie einen gewissen Umfang haben. Für ältere Damen, deren Fusswärme geschont werden muss, dürfen sie fast die Breite des Stuhles erreichen. Kissen sind durchweg bequemer, weil man sich nicht daran stossen kann. Wichtig ist, dass sie mit grossen, festen Griffen versehen sind, damit sie leicht transportiert werden können. Grosse Fusskissen von 60—70 cm Länge, 40—45 cm Breite und 15—20 cm Höhe bieten die Annehmlichkeit, dass sie, aufeinander gelegt und vor einen Lehnstuhl geschoben, einen bequemen Liegestuhl zum Lesen und Ausruhen bilden helfen.

Unsere Sofas werden fast in allen Fällen zu schwerfällig konstruiert, so das sie kaum noch beweglich bleiben. Vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zu den dreissiger Jahren gab es sehr feste und dabei sehr leichte Formen, die vorn vier Beine in der Reihe hatten und infolgedessen im Rahmenwerk sehr viel leichter konstruiert werden konnten, als wenn sie, wie die heutigen, vorn nur auf zwei Stützen ruhen. Dazu kam noch, dass man Rücken, Seitenstücke und Bankteil untereinander durch Schrauben mit grossen Messingköpfen verband,

so dass das Möbel bei der gründlichen Reinigung leicht auseinandergenommen werden konnte. Im Gesellschaftszimmer dürfen die Seitenlehnen so niedrig sein, dass beim Sitzen der Arm ruht; im Rauchzimmer, im Wohnzimmer pflegte man früher die Lehnen fast bis zur Achselhöhe zu erheben, was eine sehr bequeme Lage des Armes ermöglicht. Wie bei der Rückenlehne die Atmung, so kommt bei der Armlehne die Blutzirkulation ins Spiel. Beim Ruhesofa sollten von vornherein die Kissen berücksichtigt werden, deren Kombination ein bequemes Sitzen ermöglicht. Drei und mehrsitzige Sofas sind eigentlich ein Unfug. Wo man auf dem Sofa nicht liegen will, sollte es nur zweisitzig sein. Damit erspart man Raum, das Sofa bleibt leicht beweglich und genügt dabei allen Bedürfnissen.

Beim Speisetisch kommt es sehr auf die richtige Höhe an. Alte Hamburger Formen, in ihrer Art unübertreffliche Muster, haben selten mehr als 73 cm (mit den Rollen). Die Zarge darf dabei nicht so tief hinabreichen, dass sie mit dem Knie des Sitzenden in Berührung kommen kann. Das Normalmass war früher 61 cm vom Boden. Querstangen zwischen den Beinen sind durchaus zu vermeiden. Zur Festigkeit sind sie gar nicht nötig, ebensowenig wie beim Stuhl, und nur in der Bauernstube, wo das Holz gewaschen werden kann und die Abnutzung nicht stört, lässt man sich das Aufstellen der Füsse gefallen. Ausziehtische müssen praktische Rollen haben. Bei den alten Hamburger Möbeln,

die auf Rollen gehen (ausser den Speisetischen namentlich den Schreibtischen und Betten, bei letzteren sind sie der Reinigung wegen absolut nötig), achtete man sehr sorgfältig auf die Konstruktion. Die Rolle darf den Fussboden oder den Teppich nicht angreifen. Moderne Rollen haben oft die üble Gewohnheit, sich in das Holz des Bodens einzuwühlen, dass es Splitter gibt.

Mehr Schrank oder mehr Tisch, je nach den Leistungen, die verlangt werden, sollte der Schreibtisch seinem Besitzer besonders angemessen werden. Auszugehen ist von der Bestimmung der Höhe, die auf Millimeter mit dem Körper stimmen muss. Bei schrankartigen Formen ist für die Klassifikation der Papiere die sorgfältigste Vorbereitung zu treffen. Alte Hamburger Schreibtische haben fast alle die Vorrichtungen, durch die sich die modernen amerikanischen auszeichnen. Wer sich einen Schreibtisch bauen lässt, sollte sich vorher sehr genau über das bereits erreichte Mass an Bequemlichkeit unterrichten. Er wird es heute am besten durch das Studium der Amerikaner lernen.

Die grosse Kalamität der modernen Schränke pflegt in der Behandlung der Türen zu liegen, die auf einen schiefen, ästhetischen Grundsatz zurückgeht. Als die deutsche Renaissance einsetzte, die die Schrankfassade mit Säulen und Gebälken wie ein Haus behandelte, erschien es der konstruktiven Empfindung furchtbar, dass eine Säule sich mit der Tür bewegte. Die Säulen wurden daraufhin festgelegt, die Türen setzten erst inner-

halb an, konnten infolgedessen nur bis zum rechten Winkel geöffnet werden und da blieb hinter ihnen ein toter Raum, der für die Benutzung sehr unbequem ist. Ausserdem ist das Innere eines solchen Schrankes dunkel, wenn er im Seitenlicht steht, und lässt sich nicht ordentlich reinigen. Türen müssen einen vollen Halbkreis beschreiben können, dann erst lässt sich der Innenraum völlig ausnutzen und erhält Licht, wo der Schrank auch stehen mag. Will man die Säule nicht entbehren, so lasse man sie sich mit der Tür bewegen, ohne sich Skrupel zu machen. Denn die Säule ist an der Schrankfassade nicht Konstruktion, sondern Ornament. Am besten ist's freilich, man lässt sie ganz weg. Es gibt Mittel genug, die Schrankfassade zu beleben.

Bei Kleiderschränken ist darauf zu achten, dass die Riegel nicht zu hoch angebracht werden. Je niedriger, desto bequemer. Die vorteilhaftesten Vorrichtungen dürften Stangen sein, auf denen die „Schultern“ und Strecker hin und her geschoben werden können. Ein Hutbort über den Riegeln ist sehr bequem. Er findet sich schon in den Hamburger Kleiderschränken vom Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Eigentlich sollte jedoch alle Kleidung nicht gehängt, sondern gelegt werden.

Auch der Bücherbort hat unter der Säulenarchitektur sehr gelitten. Hinter den vorgelegten Säulen pflegt sich ein Teil der Bibliothek zu verkriechen. Sehr wichtig ist, dass die Vorrichtung zum Stellen der Bücher-

bretter nicht denselben Übelstand mit sich bringt. Rationelle Abhilfe gewähren mit Löchern versehene Messingschienen, die in die Wände eingelassen werden, so dass sie in derselben Ebene liegen. Eiserne oder messingene Zapfen, die in die Löcher passen und für die in den Brettern ein Lager ausgespart ist, machen das Verstellen sehr leicht und hindern die Ausnutzung des Raumes nicht.

DIE AUFSTELLUNG DER MÖBEL
1896

Die Innenräume unserer Durchschnittswohnungen haben jegliche Proportion verloren.

Wer in ein Haus der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts tritt, empfindet wohltuend die Absicht des Architekten, die Verhältnisse der Räume künstlerisch abzuwägen. Höhe, Breite und Tiefe geben eine harmonische Gesamtwirkung, und die Türen sind beruhigend verteilt.

Heute scheint nur selten die Absicht zu walten, dergleichen Wirkungen zu erzielen. Die Verhältnisse bleiben dem Zufall überlassen, sie sind gedrückt oder gestreckt, wie es ihm gefällt. — Freilich gehört die Möglichkeit, über den Raum frei zu verfügen, dazu, wenn eine Proportionswirkung erzielt werden soll. Aber beim Einzelhaus steht dem doch in der Regel nichts im Wege.

Die Anordnung der Möbel kann selbst in einem Zimmer ohne positiv glückliche Verhältnisse sehr viel für eine ruhige Gesamtwirkung tun, wenn nur Ecken und Wandflächen vorhanden sind.

Wir pflegen das Sofa an die Mitte der Langwand zu stellen. Für die künstlerische Betrachtung des Raumes gibt es keinen ungünstigeren Punkt, denn alle Raumbilder sind von dort aus langweilig, namentlich der platte Blick auf die gegenüberliegende Wand. Für einen behaglichen Ruheplatz ist eine Ecke viel günstiger, denn von dort hat man den Blick in der Diagonale, was den Raum gross erscheinen lässt und ihm das Platte, beängstigend Eingeschlossene nimmt. Ausserdem erweckt der Sitz in der Ecke auch noch bei Erwachsenen das behagliche Gefühl der Sicherheit und Geschütztheit. Das vorhandene Sofa vor die Ecke zu rücken ist nicht ratsam, da es dann einen toten Winkel gibt. Alle diese Empfindungen haben im modernen englischen Zimmer zur reichen Ausbildung solcher Eckenarrangements geführt. Wir müssen in diesem Falle noch besonders auf das deutsche Familienleben Rücksicht nehmen, dessen Mittelpunkt im Bürgerhause Sofa und Sofatisch bildet. Wo ein grosser Tisch jedoch nicht wirklich gebraucht wird, sollte man ihn unter allen Umständen weglassen. Die meisten Herrenzimmer können ihn z. B. sehr gut entbehren; da genügt der Schreibtisch. Kleine, leicht verstellbare, aber sicher aufstehende Tische kann man jedoch nicht leicht zu viel haben.

Sehr wichtig ist die Ausgestaltung der Fensterwand. In unseren modernen Zimmern pflegt sie dem praktischen Gebrauch gänzlich entzogen zu sein, weil die üblichen zwei Fenster die Einheit zerreissen und die niedrigen

Fensterbänke den Aufenthalt unbehaglich machen. Haben wir erst das eine breite Fenster mit hoher Fensterbank, wie es unsere Vorfahren besassen, dann werden wir erst empfinden, was für ein Segen ein gemütlicher Platz am Fenster ist. Wo der Fensterplatz nicht benutzt wird, wie im Speisezimmer, steht natürlich nichts im Wege, die Fensterbank, etwa einer schönen Aussicht auf Garten oder Park wegen, nach Belieben niedrig zu halten oder ganz weg zu lassen.

Solange wir unter dem System der zwei Fenster und der niedrigen Fensterbänke leiden, bleibt auch der um ein Stufe erhöhte und mit einem Geländer versehene Fensterplatz in der Regel eine Spielerei. Erfahrungsgemäss dient er nur als unbequemes Ornament, nimmt kostbaren Platz weg und wird nicht gebraucht.

Vor dem einen breiten Fenster mit der hohen Fensterbank lässt sich ein überaus behagliches und praktisch verwendbares Arrangement von Tisch und Stühlen einrichen. Wer dort sitzt und arbeitet, ist nirgend im Wege, stört die Passage nicht, fühlt sich sicher und ungestört, nutzt das ausgezeichnete Licht aus und ist den Blumen auf dem Fensterbort nahe. Blumen im Glase kommen erst recht zur Geltung, wenn man sie im vollen Licht auf dem Tisch am Fenster vor sich hat.

Die grösseren Lehnstühle sollten feste Plätze haben und mit dem Sofa als festem Mittelpunkt so angeordnet sein, dass sie einer Gruppe von Plaudernden bequeme

Plätze bieten, nicht so nahe beieinander, dass man sich beengt, nicht so weit, dass man sich getrennt fühlt.

Seit auch in den Bürgerfamilien bei uns Wohn- Arbeits- und Schlafräume getrennt sind, braucht man im Wohnzimmer keine Aufbewahrungsmöbel mehr. Man sollte nun auch wirklich nicht mehr Möbel hineinstellen, als dort nötig sind. Je weniger, desto besser. Namentlich sollte man die Mitte frei halten. Das Zimmer sieht gross und geräumig aus, wenn man die ganze Fläche des Fussbodens sehen kann.

Im vergangenen Jahrhundert hatte man dafür ein sehr lebhaftes Gefühl. Selbst die Schränke an der Wand versah man mit so hohen Füssen, dass man bis an die Wand sehen konnte. Dies ist die Ursache, dass in den alten Schlössern die Säle einen so einheitlichen Raumeindruck machen. Wie viel mehr sollten wir in unseren kleinen Räumen dahin streben! Überdies ist ja die Schieblade oder das Fach dicht am Fussboden sehr unbequem zu benutzen, namentlich für Frauen, von der grossen Annehmlichkeit „fussfreier" Möbel beim Reinmachen gar nicht zu reden.

Das alles muss im Prinzip erst wiedergewonnen werden. Wir führen die Schränke meist bis an den Boden, wobei dann das Bohnern und Waschen die Möbel sehr gefährdet, oder, was schlimmer ist, so nahe heran, dass eine Öffnung bleibt und doch der Besen nicht mehr unterschlüpfen kann. Wichtig für den Gesamteindruck des Raumes ist ferner, dass sich die Möbel möglichst

an die Wand halten, dass sie nicht unnütz tief sind. Überhaupt sollten die Möbel nicht grösser sein, als für ihren Zweck unbedingt nötig ist. Die enormen dekorativen Büfetts der letzten zwanzig Jahre bieten die beste Illustration für das Gegenteil. Möbel sollten wirklich Mobilien, d. h. bewegliche Dinge bleiben, vor allem, wo man auf Reinlichkeit hält und wo ein Wohnungswechsel zu den möglichen Dingen gehört. Auch vom ästhetischen Standpunkt ist für die Grossstadt zu wünschen, dass die Möbel mit den immer kleiner werdenden Zimmern an Volumen abnehmen. In Paris sind die Abmessungen der Räume sehr viel kleiner als bei uns, aber sie erscheinen doch nicht so, weil die Möbel Mass halten.

Unsere Möbel pflegen das grosse Hindernis zu sein, wenn es darauf ankommt, einen ruhigen, einheitlichen Gesamteindruck zu erzielen. Sie sind sperrig und zerreissen den Raum; das orientalische Zimmer, das keine beweglichen Möbel kennt, erreicht mit seinen um die Wand geführten oder in Nischen gerückten Ottomanen eine unendlich überlegenere Raumwirkung.

Wir sollten vom Orient und von den Einrichtungen unserer Vorfahren die Wichtigkeit der Wandschränke verstehen lernen.

Buchdruckerei Roitzsch, G. m. b. H., Roitzsch.

